

Die kunst der nachblüte in Italien und Spanien

Adolf Philippi

Adolf Philippi

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

Vierter Band

Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien

Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien

von

Adolf Philippi

Mit 152 Abbildungen im Text

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1900

BURDACH

Leipzig.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Inhalt.

Ausführliche Inhaltsangaben sind jedem einzelnen Buche vorgedruckt.

Zur Einleitung.

Die Kunst des 17. Jahrhunderts teilt sich in zwei geographisch weit voneinander getrennte und ihrem Charakter nach ganz verschiedene Gebiete, ein romanisches (Italien und Spanien) und ein wesentlich germanisches (Belgien und Holland). In der Ökonomie dieser Darstellungen mußte deswegen jedes Gebiet als eigene — dritte und vierte — Reihe mit einem selbständigen Titel erscheinen, und die wertlose zusammenfassende Bezeichnung durch das Jahrhundert konnte wegfallen.

Das südliche, romanische Gebiet hält sich der italienischen Renaissance so nahe, daß man, um es zu verstehen, die Kunst des Nordens im 15. und 16. Jahrhundert (Band III, Heft Nr. 7 bis 9) nicht zu kennen braucht. Diese späten Italiener und die spanischen Maler des 17. Jahrhunderts hätten ebensogut — als Supplement zur italienischen Renaissance — unmittelbar an diese angeschlossen werden können, während sie nun die dritte Reihe der Einzeldarstellungen bilden (Band IV, Heft Nr. 10 und 11). Das andere, nördliche Gebiet hat dagegen die ältere Kunst des Nordens zur Voraussetzung, und außerdem haben dort noch Rubens und die Flamländer ihr besonderes Verhältnis zu der italienischen Renaissance und ihren romanischen Fortsetzern, den Caracci und anderen. Das nördliche Gebiet ist materiell, durch die Zahl der Künstler und Schulkreise, reicher als das südliche, es bedeutet aber auch geistig, nach dem Werte des Hervorgebrachten viel mehr für die Kunst überhaupt; die vierte Reihe fordert deshalb einen etwas größeren Umfang (Band V, Heft Nr. 12 bis 14) als die vorliegende dritte.

Bei der ungeheueren Menge des im Zeitalter des Barock Gebauten, Gemeißelten und Gemalten mußte die Auswahl sehr streng sein, das Gegebene hat mehr den Charakter des Beispiels, und es wird dem Liebhaber einzelner

Meister vielleicht dürftig vorkommen. Aber mit Vollständigkeit in Bezug auf die bolognesischen Maler könnte man auch den willigsten Leser zu Tode hetzen, so einförmig sind sie, und ich weiß nicht, ob man ihren Werken in der allgemeinen Kunstgeschichte heute auch nur diesen Platz noch gönnen würde, wenn nicht das 18. Jahrhundert sie so unmäßig überschätzt hätte und wir in der überkommenen Verehrung ihrer Idealität gedankenlos weitergegangen wären. Mehr Teilnahme als die einzelnen Maler erweckt vielleicht die neue Stilerscheinung, der Barock. Seine Zeichnung habe ich in den Linien zu halten gesucht, die zur Zeit für sicher gelten dürfen; auf die Fensterbildung bin ich mit Absicht nicht eingegangen. Besonders reizvoll äußert sich der Barock im Villenbau, wer aber seine Grundzüge an Kirchen und Palästen verfolgt hat, der wird ihn dort ohne Mühe wiedererkennen, weswegen ich das Kapitel nicht unnötig habe ausdehnen wollen.

In der Kunst der Spanier giebt es nur zwei Erscheinungen, die auf eine weltgeschichtliche Stellung Anspruch haben: im Mittelalter die arabisch-maurische Architektur und Dekoration, und später die Kunst der beiden großen Maler, deren Schilderung im zweiten Buche (Heft Nr. 11) etwas ausführlicher gehalten werden mußte, weil sie sämtliche Italiener des 17. Jahrhunderts überragen.

Auf die Auswahl und die Herstellung der Abbildungen ist die größte Sorgfalt verwandt worden. Bisweilen ist im Text auf die früheren beiden Reihen mit der Bandzahl (I bis III) verwiesen. In Bezug auf die Standortsangaben gilt das in der Einleitung zu der zweiten Reihe (Band III) Gesagte. Dem Heft Nr. 11 werden Register beigegeben werden.

A. P.

Erstes Buch

Italien im Zeitalter des Barock.

Der römische Barock.
Die Malerei der Caracci und der verwandten Richtungen.
Fremde Maler in Rom.

Inhalt des ersten Buches.

Zu den Abbildungen.

Dem größten Teile der Abbildungen von Gemälden und Skulpturen in Rom, Turin und Bologna liegen photographische Aufnahmen von D. Anderson, Verlag der Spithöverschen Buchhandlung in Rom zu Grunde; ebenso den Abbildungen von Bauwerken. Die Druckplatten zu den übrigen in italienischen Museen, Galerien und Kirchen aufgestellten Kunstwerken wurden nach Aufnahmen von Gebrüder Alinari in Florenz angefertigt.

Außerdem wurden Photographien von folgenden Verlagsfirmen benutzt:

A. Giraudon in Paris: Fig. 9.

W. A. Mansell & Co. in London: Fig. 22.

Franz Hanfstängl in München: Fig. 24, 26, 32, 33, 35, 39, 47, 56, 66, 68, 69, 74, 76, 78, 79 u. 80.

Braun, Clément & Cie. in Dornach: Fig. 31, 37, 59, 62, 70—73, 75 u. 81.



Fig. 1. Teil der Fassade des Konservatorenpalastes in Rom.

1. Der römische Barock (Architektur und Skulptur).

Allgemeines: die neuen Päpste und der geänderte Zeitgeist. Nachfolger Michelangelos: Vignola, della Porta. Carlo Maderna. Bernini und Borromini (Giovanni da Bologna, Fiammingo). Pozzo.

Auf die kurze, goldene Zeit der Hochrenaissance folgt in Italien eine Kunst des Niedergangs von längerer Dauer. Sie verfolgt aber bestimmte Absichten und nimmt allmählich einen positiven und zum teil neuen Inhalt an, wodurch sie als Bild eines Zeitalters unser Interesse gewinnt. Im ganzen sieht man freilich, daß es sich nur um formale Aufgaben handelt, in denen sich gegenüber der Hochrenaissance zwar eine Veränderung, aber kein Fortschreiten, eher eine Verschlechterung zeigt, so in der Malerei der bolognesischen Eklektiker, der Caracci und Guido Renis. Daneben aber finden wir bei Caravaggio und Ribera ein energisches Streben nach Naturwirklichkeit, und in den Landschaften der Caracci und Salvator Rosas oder in Caravaggios Genrefiguren und Salvator Rosas Schlachtenbildern treten uns auch neue Gattungen entgegen. Während ferner in unserem Norden die Malerei so gut wie allein die Kunst der modernen Zeit ausmacht, haben wir in Italien

außerdem noch eine Architektur und eine Skulptur, und in ihnen sind die Eigenschaften eines neuen Stils, des **Barock**, sogar noch deutlicher erkennbar als in der Malerei. Man spricht ohne weiteres von Barockarchitektur und Barockskulptur, während man Bedenken tragen würde, das ganze Gebiet der gleichzeitigen Malerei ebenso zu bezeichnen. Höchstens spricht man etwa bei einzelnen Bildern oder Gruppen von Bildern von einer barocken Empfindung; man ist eben nicht gewohnt, Gemälde rein formal zu betrachten.

Die **Barockarchitektur** geht auf den großen Stilwandeler Michelangelo zurück. Sie hat spätestens um 1580 in dem Kirchenstil des Frühbarock ihren Typus gefunden, um dieselbe Zeit eröffnet Lodovico Caracci seine Malerschule in Bologna, und gleich darnach tritt auch Caravaggio selbständig hervor. Den neuen Architekturstil gegenüber dem formstrengeren, zeichnerischen der Hochrenaissance schlechthin als „malerisch" zu bezeichnen, würde nicht richtig sein. Die Maler sind nicht die Erfinder dieses Stils*), wenn auch einzelne von ihnen wie Domenichino und Pietro da Cortona zugleich Architekten waren und einzelne Baumeister zugleich gemalt haben, und die Maler dieser ganzen Richtung sind nicht einmal vorzugsweise „malerisch", sondern ein beliebiges Bild der Caracci möchte man in der Entwicklungsreihe des Malerischen viel eher als gemalte Plastik ansehen. Michelangelo aber, der „Vater des Barock", war zu allererst Bildhauer und auch in seiner Malerei vorwiegend Plastiker. Der neue Architekturstil und die Malerei der Caracci gehen nebeneinander her; in der Architektur spricht sich mehr gattungsmäßig das allgemeine Stil- und Formgefühl des ganzen Zeitalters

---

*) Wenigstens nicht in der Raumbildung, die aus der Baupraxis hervorgehen mußte. An der Erfindung der Einzelformen konnten sich die Maler sehr wohl beteiligen, wie sie ja auch neben den Stechern den Baumeistern vorangingen, als die italienische Renaissance nach Deutschland und Belgien kam (III, S. 143, 336). In Italien findet sich das aus der spätrömischen Architektur in die Hochrenaissance aufgenommene verkröpfte Gebälk viel früher auf Bildern als an Bauwerken (II, S. 744). — **Malerisch** bedeutet hier, was der Malerei vorzugsweise, als Gattung eignet. Z. B. das Helldunkel, vermöge dessen ein beinahe farbloser Rembrandt malerischer sein kann als der farbigste Caracci. Oder alles was auf perspektivische und Prospektwirkung abzielt, oder die Andeutung anstatt der deutlichen Form, das nicht zu Ende Gebrachte, woran dann unsere „Stimmung" betrachtend weiterspinnt. Im folgenden zeigt sich also, daß die Architektur und die Plastik Berninis malerischer sind als die Michelangelos, ferner daß zwar eine einzelne Skulptur Berninis nicht malerischer sein kann als ein Bild der Caracci, dennoch aber Berninis Plastik mit dem Maßstabe der Gattung gemessen malerischer ist als die Malerei der Caracci.

aus, während in der Malerei zunächst wenigstens noch die individuellen Unterschiede zum Ausdruck kommen.

Die **Plastik** beruht in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ganz auf der Nachfolge Michelangelos, neben dem keine andere Macht aufkommen konnte. Mit seinem Tode tritt aber hier alsbald eine Erschlaffung ein. Das Lebensgefühl des Meisters schwindet, und die nachgeahmte Form wird zur abgeschwächten Manier. Der plastische Trieb scheint sich ganz in der Malerei zu genügen. Dann aber, und zwar plötzlich, um 1630 mit **Bernini**, nimmt die Plastik einen anderen Charakter an. Die Maler haben sie mit sich gezogen, sie ist ebenfalls malerisch geworden, und bei den folgenden Bildhauern sieht man, wie sie nicht nur von Bernini selbst und von der Malerei im allgemeinen, sondern auch von einzelnen ganz bestimmten Malern abhängig sind. Zu der Kirchenarchitektur des Frühbarock und der Malerei der Caracci und der sogenannten Naturalisten kommt also als dritte Haupterscheinung dieses Zeitalters die Plastik Berninis. Sie ist noch ungewöhnlicher als jene, weil sie ganz mit dem Herkommen gebrochen hat und nach dem Maßstabe des früheren Geschmacks oft geradezu stilwidrig wird, aber sie befriedigte das Verlangen der Zeit nach starken Reizmitteln, darum hat sie die Welt leicht erobern können. Sie ist weiter vorgedrungen als die Barockarchitektur, und nicht nur wie diese beinahe unverändert nach Süddeutschland, sondern auch nach Frankreich, den Niederlanden und Norddeutschland gekommen, wohin doch die italienische Barockarchitektur entweder gar nicht oder nur vereinzelt (die Hofkirche in Dresden) oder durch einheimische Ausdrucksweise gebrochen gelangen konnte.

Bernini war aber auch Baumeister, und mit ihm und seinem Nebenbuhler Borromini beginnt für die Barockarchitektur eine neue Periode. Losgelöst von den Fesseln des geltenden Stils geht die Baukunst des Hochbarock auf ganz neue Wirkungen aus, die man teilweise malerisch nennen kann, und in ihrer weit anspruchsvolleren Erscheinung bildet sie das Gegenstück zu der geräuschvollen Skulptur, die von Bernini ihren Namen hat. Beide Gattungen mit ihrem weitgetriebenen, durch die Mittel der Malerei verstärkten Ausdruck beeinflussen dann ihrerseits wieder eine Malerei, die unindividuell und ganz diesem neuen Stil unterthan, als glänzende Dekoration der Barockarchitektur selbst barock ist und zugleich malerisch genannt werden muß, weil sie alle Mittel der Bildwirkung, soweit sie es vermochte, ausgenutzt hat. Bernini ist der letzte bedeutende italienische Künstler dieses Zeitraums, die anderen Bildhauer gehen in seinen Bahnen weiter, und unter den

Dekorationsmalern bis ins 18. Jahrhundert hinein ist keiner mehr, der auf selbständige Bedeutung Anspruch hätte.

Der Barockstil und die neue Malerei sind der Ausdruck eines seit dem Zeitalter der Renaissance stark veränderten Gesellschaftswesens. Die politischen Kämpfe, in denen die einzelnen italienischen Staaten ihr Selbstbewußtsein gefunden und ihre Kraft gestärkt hatten, waren zu Ende. Seit Mailand und Neapel unter fremde Herrschaft gekommen waren, blieb von den größeren weltlichen Staaten Venedig die einzige selbständige Macht. Spanien und Frankreich geboten in Italien, aber ihre Schlachten wurden nicht mehr hier, sondern jenseits der Alpen geschlagen. Die Gesandten brachten noch die Ansprüche ihrer streitenden Herren vor der Kurie zu Gehör, mit wechselndem Erfolg, so daß in Rom bald der spanische, bald der französische Einfluß überwog. Der Kirchenstaat war zwar nicht der starke nationale Staat geworden, zu dem ihn Julius II. hatte machen wollen, aber Rom als Mittelpunkt der Christenheit sammelte seine geistlichen Kräfte in der Gegenreformation, und die von Rom aus geleitete Kirche wurde durch die weltlichen Künste ihrer überlegenen Diplomatie unter den Staaten des modernen Europas eine politische Macht. In diesem Rom und auf den Ruf einer Kirche, die sich zu neuen Eroberungen rüstet, ist auch der Barockstil entstanden. Von Rom aus verbreitet er sich weiter über Italien, er ist überall, wohin er kommt, wesentlich derselbe; die landschaftlichen Besonderheiten, die sich in der Renaissancekunst geltend machten, sind verschwunden, aufgenommen in die eine beherrschende Form. Der Barock ist kirchlich, ernst, wie das spanische Wesen, das in Italien von Neapel und Mailand aus immer mehr überhand nimmt; er bleibt feierlich, auch wo er freundlich und weltlich angenehm erscheinen möchte.

Sehen wir von der Kirche im ganzen ab, so kam es für diese Kunst auch noch auf das Verhalten der Päpste an. Zwar die allgemeine Richtung, die in der Zeit lag, war so mächtig, daß sich wohl kein einzelner mit Erfolg ihr hätte widersetzen können. Aber es war doch von Wichtigkeit, daß gerade jetzt drei Päpste aufeinander folgten (abgesehen von kurzen Zwischenregierungen), die nach ihrer persönlichen Ausprägung für diese Zeit wie geschaffen schienen. Sixtus V., Clemens VIII. und Paul V. waren alle gleich ernst, höchst energisch und beflissen, ihre geistliche Macht zu konzentrieren und im Weltlichen nichts nachzugeben, und alle drei hatten hierin bestimmte Erfolge.

Sixtus V., ein Franziskaner von niederer Herkunft (Felix Peretti aus der Mark), war ein Gewaltherrscher wie Julius II., rücksichtslos als

Politiker, durchgreifend und schöpferisch in der Verwaltung. Trotz seiner kurzen Regierung (1585—1590) hat man das ganze Zeitalter nach ihm benennen können. Er rottete das Banditenwesen aus und unterwarf mit eiserner Strenge die Barone. Er sammelte in der Engelsburg für sich und seine Nachfolger einen Kriegsschatz, wie ihn kein Staat je gehabt hatte, und mit neu geschaffenen Kongregationen von Kardinälen an der Spitze richtete er eine Staatsverwaltung ein, die fortan in Wirksamkeit blieb. In der Kunstpflege nahm er eine ganz andere Richtung als Julius II. Vor den römischen Altertümern fühlte er keine Verehrung mehr; er ließ ansehnliche Denkmäler des Heidentums zerstören, oder er weihte sie der Christenheit, indem er sie mit Heiligenstatuen bekrönte. Den antiken Obelisken vor der Peterskirche, der heute das Kreuz auf seiner Spitze trägt, ließ er an seiner jetzigen Stelle aufrichten, ein Unternehmen von unsagbaren Schwierigkeiten, auf das er sich nicht wenig zu gute that. Damit die verödeten Hügel wieder bewohnt werden könnten, leitete er Wasser hinauf (die Acqua Felice), dann ebnete er Plätze und schuf neue Straßenzüge; man sollte von allen Winkeln der Stadt her leicht zu den großen Kirchen kommen können. Am Lateran mußte Domenico Fontana ihm einen weitläufigen Palast bauen, das jetzige Museum mit seiner einförmigen Fassade, und daß die Peterskirche nun endlich ihre Kuppel erhielt, war seinem festen Willen und dem bereit gehaltenen Gelde zu danken. Von Kunstbegeisterung oder eigenem Geschmacke kann bei Sixtus nicht die Rede sein; er wollte mit seinen Bauten den Lebenden dienen und der Kirche zu größerer Ehre verhelfen. Beides hat er gethan, und das heutige Rom zeigt noch die großen Züge seines Wirkens.

In den auswärtigen Fragen war Sixtus bemüht gewesen, die Kräfte Spaniens (unter Philipp II.) und Frankreichs im Gleichgewicht zu halten. Seinen Nachfolger Clemens VIII. (Aldobrandini aus Florenz, 1592—1605) führte das Glück und eine äußerst geschickte Politik viel weiter. Heinrich IV. von Frankreich wurde katholisch und trat nun ganz für die Kurie ein. Mit Hilfe des Königs konnte der Papst das nach seiner Auffassung als päpstliches Lehen heimgefallene Ferrara erobern (I, S. 346) und dem Kirchenstaat anschließen, während seinem Neffen, dem Kardinal Aldobrandini mit der Erbschaft der Lucrezia d'Este ein großer Teil der estensischen Güter zufiel. Der Kardinal, französisch gesinnt und während der letzten Jahre des Oheims in der Politik allmächtig, war kunstliebend, und auch der Papst hat im Vatikan, in der Peterskirche und in der Lateranskirche gebaut. Wichtiger war aber der Gewinn, den die Kurie als europäische Macht von der gut geleiteten Politik dieses Hauses hatte.

Paul V. (Borghese aus Siena, 1605—1621), unter dessen Regierung der junge Bernini zuerst in Rom bekannt wurde, hatte einen unbeugsamen Willen und eine sehr hohe Vorstellung von seiner eigenen Einsicht. In den auswärtigen Dingen galt er zunächst für neutral. Wenn man aber seine Haltung mit der seines Vorgängers verglich, so gewann bald die Meinung Grund, daß er spanische Neigungen hätte, und dazu paßte auch das strenge Wesen des allezeit ernsten Mannes. Im Laufe einer Regierung, die von Plänen der Kirchenpolitik und langwierigen kriegerischen Händeln erfüllt war, bediente er sich zu seinen Zwecken auch der Kunst, etwa im Sinne seines Vorgängers Sixtus V. Er ließ antike Denkmäler zerstören wie dieser, und oft mag er bei einzelnen Unternehmungen an ihn gedacht haben, so als er die Acqua Paolina durch Giovanni Fontana, Domenicos Bruder, errichten ließ, und als ihr Neffe Carlo Maderna aus der zentralen Kuppelkirche von S. Peter eine Hallenkirche mit vorgelegter Fassade machen mußte. Die Bauwerke, die das Wappen Pauls V. trugen, sollten großartig wirken schon auf den ersten Blick. Alles weitere in der Kunst konnte er seinen Angehörigen überlassen. Er hatte sie reich gemacht, die Borghese galten bald für die begütertsten unter den seit Sixtus V. emporgekommenen neuen Nepotenfamilien. Nur eine von denen aus der älteren Zeit machte ihnen den Vorrang streitig, die Farnesen, die ein selbständiges Herzogtum, Parma, an sich gebracht hatten. Dem Kardinal Scipio Borghese werden wir als Gönner Berninis wieder begegnen.

Je mehr Rom an Macht und europäischem Einfluß gewonnen hatte, desto stiller war es in dem übrigen Italien geworden. Die nationalen Aspirationen verstummten, und das Leben der Menschen hatte sich in ein wenn auch mit noch so großen Mitteln geführtes Privatdasein verkehrt. Aber in den bildenden Künsten macht sich der Privatgeschmack nicht in der Richtung geltend, die man erwarten sollte. Man könnte meinen, daß z. B. in der Malerei die weltlichen Gattungen hätten hervortreten müssen. In Venedig war dies schon lange der Fall, aber in dem allgemeinen Italien, dessen Herzschlag man am deutlichsten in Rom vernahm, wurde die Richtung auf das (in den Niederlanden bereits in Blüte stehende) Genre durch eine einflußreiche pathetische Doktrin zurückgehalten, so großes Gefallen auch manche Sammler an derartigen nordischen Bildern längst gefunden hatten. Ein Gegenstand des täglichen Lebens, mochte er noch so täuschend gemalt und darum bewundernswert sein, galt als cosa bassa; wenigstens mußte das Weltliche irgend eine Art transscendentaler Erhöhung erfahren. Sämtliche

Allegorie und Mythologie und die verschiedenen Anwendungen des Bildnisses im Barock stehen an Menge und Bedeutung zurück hinter den religiösen Gegenständen, und hält man vollends dergleichen gegen die Malereien der Venezianer, die unbeirrt für sich ihren Weg weiter gehen, so zeigt es sich sofort, daß der Barock aus einem ganz besonderen Geiste geboren ist.

Der Lieblingsdichter dieses Zeitalters ist nicht mehr der lebensfrohe Ariost mit seinem Glanz und seinem schäumenden Übermut, für den alles Kirchliche nur als Hintergrundsdekoration gilt, sondern Tasso, der sentimentale, getragene, der Glaubensfragen aufwirft und der immer ernst genommen sein will, auch wo er zu tändeln scheint und seine Anmut am süßesten ist. Tasso († 1595) ist der letzte wirkliche italienische Dichter. Während im Norden die Reformation frische Kräfte aufruft, die Wissenschaft selbständige Wege einschlägt, und weittragende Erfindungen gemacht werden, während zuerst wieder seit der athenischen Tragödie ein nationales Drama geschaffen wird, in England und sogar in Spanien und demnächst auch in Frankreich: hören in Italien in der Litteratur die originellen Geister um 1580 wie mit einem Schlage auf. Außer Galilei haben wir nur noch Nachahmer, zwar feine Prosaiker und formgewandte Poeten, aber keine Erfinder, nur Philologen und Akademiker. Die einstmals tief schaffende Kraft geht in die Breite, und von dem angesammelten Schatze wirken nur noch die in langer Schulung erworbenen Formen weiter. Denn noch immer gelten die Italiener für die Lehrmeister der Nordländer, in der Theorie und im Technischen der Künste, im litterarischen Geschmack und in den Regeln der geselligen feinen Sitte. Das war das Geschenk ihrer frühbegründeten und langlebigen Kultur.

Die Baumeister der italienischen Renaissance haben uns außer ihren Werken auch eine vollständige Theorie ihres Stils hinterlassen. Die Architektur des Barocco wird von keiner Theorie begleitet, und der Ausdruck **baroque** findet sich überhaupt als Stilbezeichnung erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts bei den Franzosen in der Encyklopädie. Die italienischen Zeitgenossen sprechen indessen oft von einem **stile moderno**, und sie sind sich seiner Absichten wohl bewußt. Seine Anhänger nennen die reineren Formen der Hochrenaissance z. B. Bramantes trocken oder hart; den Gegnern erscheint der neue Stil willkürlich und übertrieben. Der neue Stil setzt sich durch, weil er die Zeit für sich hat. Die alten Formen haben sich ausgelebt, ihre Eindrücke haben sich durch Wiederholung abgestumpft; man sucht Steigerung

der Reize und wendet sich bald dem Entgegengesetzten zu. Aber das Neue muß außer dem Kontrastwert noch positive Eigenschaften haben, die dem Verlangen einer Zeit entsprechen. Was dieses Zeitalter, das auf Raffael und Michelangelo folgt, sucht, und was es sein möchte, sein Formenideal, — das sehen wir am besten an der Erscheinung, die es seinen Menschen giebt, auf den Bildern der Caracci und in den Skulpturen, die immer aufs neue das große Vorbild des einen Michelangelo wiederholen. Und zwar vorzugsweise des späten Michelangelo, wie er uns im Jüngsten Gericht erscheint mit seiner ganz in die Plastik übersetzten Malerei der Gewalt (II, S. 717); auf den Gestalten der Sixtinischen Decke liegt noch der Sonnenschein der Hochrenaissance. Die Figuren des Barock sind nicht mehr schlank und straff oder gar zierlich, sondern schwer und massig, nicht gehalten in ihren Bewegungen, gemessen im Auftreten, sondern lebhaft und hastig, auffahrend und aufgeregt. In größeren Kompositionen drängen sie sich aneinander wie einst zur Zeit der Frührenaissance, oftmals scheinen sie den Rahmen, der sie umschließt, sprengen zu wollen mit ihrer ungezügelten Kraft. Das ruhige Sein, wie es sich z. B. in einem Bilde Tizians ausdrückt, genügt nicht mehr; es soll auch etwas geschehen, und beinahe jede einzelne Figur will durch ihre Gebärde, ihren Anteil an der Handlung interessant sein und die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Diesen neuen, pathetischen Menschen des 17. Jahrhunderts hat der Architekturstil des Barocco gleichsam angezogen.

Seine Anfänge sind, wie öfter hervorgehoben wurde, bei Michelangelo und, was einzelne Ausdrucksmittel betrifft, sogar schon bei älteren Malern zu suchen (II, S. 719, 730). Bramante hatte namentlich in den Plänen für die Peterskirche mit der Harmonie seiner Proportionen und dem reinen Adel seiner Formen unter allen Baumeistern der neueren Zeit die höchsten Abbilder einer in sich ruhenden Schönheit hervorgebracht, etwas Dauerhaftes und in seiner Art Allgemeingiltiges, wie es nur einer befriedigten und abgeklärten Natur gelingen zu können scheint. Diesen Eindruck machen Michelangelos Architekturen niemals. Er zwingt die Formen nach seinem Willen und erlaubt sich Unregelmäßigkeiten und Dissonanzen, die an ihrer Stelle verletzen können, aber er beabsichtigt damit immer bestimmte Wirkungen, und diese Wirkungen schlagen durch.

An Michelangelos Peterskirche ist alles größer und wuchtiger, aber auch gröber im Detail, als es nach Bramantes Entwürfen hätte sein sollen. Als er ferner den Palast Farnese des Antonio da San Gallo zu vollenden übernommen hatte (II, S. 728), setzte er auf die äußere Fassade ein Kranz-

gesims von solcher Schwere, daß er, um dafür ein Verhältnis zu gewinnen, den dritten Stock über zwei Meter höher führen mußte, und dieser nun den mittleren, der doch hätte herrschen sollen, beeinträchtigt. Die Bekrönung des Ganzen sollte den Hauptaccent haben, da mußte das vornehmste Stockwerk zurückstehen. In dem Hofe dieses Palastes ist sodann der dritte Stock (II, Fig. 394) mit seiner an sich sehr schönen Gliederung — Fenster mit Stichbogengiebeln zwischen korinthischen Pilasterbündeln — zu reich für den mittleren, der dadurch zu stark belastet erscheint. Endlich gehören in diesem mittleren Geschoß die elliptisch abgeflachten, gedrückten Bogen über den Fenstern ebenfalls Michelangelo: man sollte die Wucht des obersten Stockwerks fühlen. Das sind deutliche Thatsachen, durch die sich Michelangelo gegenüber dem regelrechten, kühlen San Gallo als den temperamentvolleren Baukünstler ausweist. Dasselbe Verhältnis der Stockwerke, wie bei dem Palast Farnese, zeigt sich an der nach Michelangelos Entwürfen ausgeführten Fassade des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol: trotz der durchgehenden Pilaster, auf denen das Hauptgesims ruht, liegt das Obergeschoß noch zu schwer auf dem unteren, so daß hier in der Halle des Erdgeschosses die an die Pfeiler der Hauptordnung gedrängten Säulen beinahe zu schwach erscheinen (Fig. 1). Der Druck von oben erweckt unten die Vorstellung der Tragfähigkeit und des Widerstrebens; für das Ganze ergiebt diese Rechnung des Auges aber nicht „Hochdrang", sondern Gegendrang von Last und Stütze.

Die Besonderheiten Michelangelos in der Architektur sind wie die Stimmungen einer Person. Wir pflegen die Eigenheiten seines Wesens hauptsächlich in seinen plastischen Gestalten zu suchen, aber auch seine Bauwerke haben einen ganz persönlichen Charakter, etwas so stark individuell gestimmtes, wie wir es weder früher noch später bei einem Architekten wiederfinden. Sie sind wie lebendige Körper, die Eindrücke erleiden und diese durch ihre einzelnen Gliedmaßen zurückgeben. Die Masse drückt und lastet, der Baustoff scheint weich geworden und giebt nach, die Harmonie des ruhigen Beharrens ist absichtlich aufgehoben, die Teile geraten in Bewegung.

Mit dem Gegensatz Michelangelos gegen Bramante ist die Grundempfindung des Barocco gegeben. Im einzelnen werden nun die Formen umgebildet und die Proportionen verändert. Die geraden Linien krümmen sich, statt der Ecken und rechten Winkel finden wir Rundung und weiche Profilierung, statt der Leisten gebogene, geschwungene Wülste, statt der geometrischen Ornamente willkürliche Umbildungen, statt der Pflanzenmotive, wie sie die Frührenaissance liebte, muschelartiges Schnörkelwerk. Der Ausdruck beruht

nicht auf einer deutlichen linearen Begrenzung, sondern er wirkt durch Massen, die Licht und Schatten bilden, er ist mehr körperlich als flächenhaft. Seine Mittel gehören also in den Bereich der Skulptur, und wir haben früher Michelangelo auch in seiner Architektur als Plastiker bezeichnet (II, S. 723). Dazu kommt die Vervielfältigung der Teile, die Häufung der Halbsäulen, Pilaster und Nebenpilaster; alles das soll nicht nur reich wirken, sondern auch dem Auge eine perspektivische Vertiefung des Raumes vortäuschen, als sähe es etwa auf ein zwischen Pfeilern rechts und links zurückliegendes gotisches Kirchenportal. Dergleichen mag auch malerische Eindrücke erwecken, aber die Wirkung der Masse und der plastischen Mittel wird immer stärker sein.

An Wichtigkeit und im deutlichen Ausdruck dessen, was der neue Stil beabsichtigt, steht der Kirchenbau weit voran. Langsam folgt der Palastbau, hier scheiden sich Hochrenaissance und Barock minder scharf, und insbesondere die Fassade hat niemals die Bedeutung der Kirchenfassade bekommen, die das eigentliche Prunkstück des ganzen Stils ist. Aus der Menge des Vorhandenen reihen wir die für die Entwicklung wichtigsten Glieder aneinander.

Den Anfang macht Giacomo Barozzi aus Vignola mit seiner Kirche del Gesù in Rom (II, Fig. 405), einem Langbau mit einem breiten, tonnengewölbten Mittelschiff zwischen zwei schmalen Kapellenreihen; am Ende des Langhauses über der Vierung wölbt sich die Kuppel. Der, wie bei den mittelalterlichen Mönchskirchen, längliche Grundriß kommt zugleich dem barocken Raumgefühl entgegen, weil er mehr Bewegung ausdrückt als die Zentralform. Das dominierende Mittelschiff aber zeigt zum erstenmale die Vorliebe des Barock für einheitliche Räume an einer großen Kirche; kleinere hatte man auch während der Renaissance einschiffig gebaut. Vignolas Jesuitenkirche ist das Vorbild für zahlreiche Kirchen des Barockstils geworden. Außen sind die Langseiten und der Chor vernachlässigt, denn diese Kirchen lagen gewöhnlich in der geschlossenen Straßenfront; desto mehr mußte die Fassade ausgezeichnet werden. Nach Vignolas Tode (1573) vollendete ein anderer Gehilfe Michelangelos, Giacomo della Porta (der auch die Peterskuppel ausführte), den Bau, und er machte die Fassade nicht nach Vignolas noch erhaltenem, sondern nach einem neuen eigenen Entwurf (1575). Beidemale ist die Fassade zweigeschossig und durch Pilaster, in der Mitte durch Säulen gegliedert, zwischen denen Thüren, Nischen und eingerahmte Felder liegen. In Vignolas Entwurfe sind die Teile selbständiger, schöner und mit einer an die Renaissance erinnernden Detailempfindung dekoriert. Giacomo della

Porta, der kräftigere Künstler, hat mit seiner entschiedneren Barockempfindung die Zierformen beseitigt, dafür aber die Pilaster vermehrt und enger gestellt, die Mitte den Seiten gegenüber weniger stark betont und das Ganze zu einem einheitlichen großen Eindruck zusammengeschlossen.

Denselben Charakter hat Giacomos Fassade von S. Maria a' Monti (1580), und schon seine früheste, S. Caterina de' Funari (1563; Fig. 2), läßt etwas davon erkennen, schüchtern freilich, so daß man auch noch an

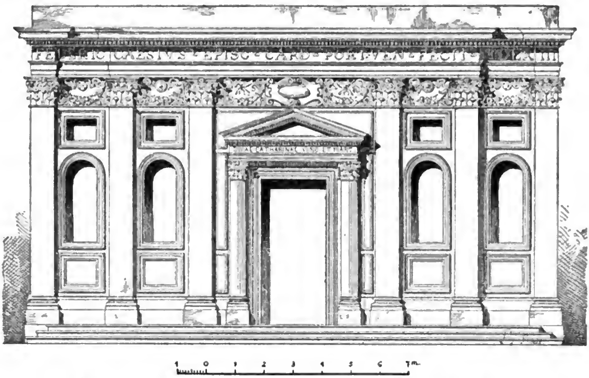


Fig. 2. Unterer Stock von S. Caterina de' Funari in Rom. Nach Gurlitt.

Bramante erinnert wird. Die Fassade von S. Luigi de' Francesi (1589 geweiht) ist dagegen so ganz anders, unruhig und bunt in ihren Bestandteilen und ohne deutliche Wirkung, daß sie kaum von demselben Baumeister herrühren kann.

Ein glückliches Fortschreiten des Barock zeigt uns die Fassade von S. Susanna, das erste und zugleich beste Werk Carlo Madernas (1603; Fig. 3). Sie ist klar gegliedert wie jene Fassaden Portas, aber noch kräftiger. Der Ausdruck nimmt nach der Mitte von den Seiten her an Stärke zu (Pilaster, Halb- und Dreiviertelsäulen), außerdem kommen hier Nischen und kleinere Schmuckteile, die, wie wir sahen, Porta wegließ, zur Verwendung, noch reichlicher sogar als in Vignolas Entwurf für Gesù. Das Ganze wirkt fröhlich und festlich, noch ohne Übertreibung und Ausschweifungen, die bald folgen sollten.

Derselbe Maderna mußte dann unter Papst Paul V. etwas größeres ausführen, wozu seine Kräfte nicht hinreichten, das Langhaus (seit 1605) und die Fassade (1608—1614) von S. Peter (Fig. 4). Der Vorgang von Vignolas



Fig. 3. S. Susanna in Rom.

Jesuitenkirche wies auch für die noch unfertige Peterskirche auf einen Langbau hin, und hier wünschten ihn die Geistlichen noch aus dem besonderen Grunde, weil die Zentralanlage mit ihrer Front den vorderen Teil der alten Konstantinsbasilika nicht ganz mit einschloß. Maderna wollte nun mit dem

Mittelschiffe seines Vorderhauses einen möglichst weiten, dominierenden Raum schaffen, aber dieser paßt nicht als Fortsetzung der Teile Michelangelos und Bramantes. Zu ihnen kann vollends die neue Fassade (Fig. 18) kein Verhältnis mehr haben, da die ungleichen Zwischenräume ihrer Träger dem Langhause Madernas entsprechen müssen. Sie hat den Wert einer selbständigen, höchst prächtigen Kulisse. Die horizontale Gliederung durch drei Risalite, deren mittleren ein Dreieckgiebel auszeichnet, und der Wechsel von Dreiviertel-

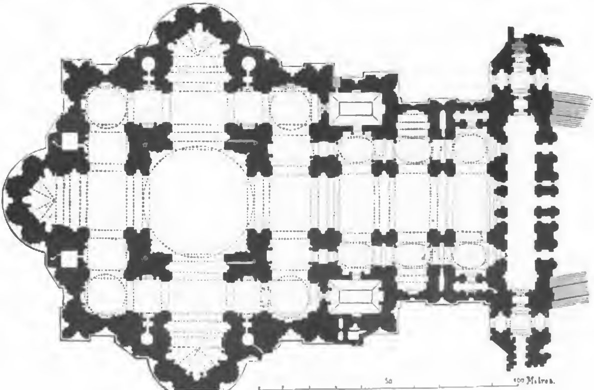


Fig. 4. Grundriß von S. Peter in Rom.

säulen, Halbsäulen und Pilastern, die mit ihrem verkröpften Gebälke vorspringen oder zurücktreten, bringen soviel Bewegung und gehäufte Accente, daß unsere Aufmerksamkeit ganz davon hingenommen wird und der Zweck einer Eingangswand, auf den Zutritt vorzubereiten, hier unerfüllt bleibt. Michelangelos Entwurf (II, S. 723) erfüllte ihn bei gleicher Prachtentfaltung. Wir wollen aber nicht vergessen, daß hinter der Fassade eine quergestellte Vorhalle liegt, ebenfalls von Maderna, so einfach und edel in ihrem Ausdruck, wie man sie dem Barock kaum zutrauen würde (Fig. 5). Fünfzig Jahre später legte dann noch der Hauptmeister des Hochbarock, Bernini, seine gewaltigen Kolonnaden vor die Fassade Madernas, im hohen Alter, das berühmteste Werk seines Lebens (1667 vollendet).

Lorenzo Bernini (1598—1680) war seiner Hauptanlage nach Plastiker wie Michelangelo, und als solcher ein großes und ungewöhnlich frühreifes Talent. Als Kind war er mit seinem Vater, einem aus Toskana stammenden Bildhauer, von Neapel nach Rom gekommen, wo er bald die Gunst des Papstes Paul V. und in dessen Neffen, dem Kardinal Scipio Borghese (dem Gründer der Villa Borghese), einen besonderen Gönner ge-



Fig. 5. Vorhalle von S. Peter in Rom.

wann. Einige Skulpturen, die er für diesen ausführte, als er noch nicht achtzehn Jahre alt war, sind von jeher viel bewundert worden: „Daphne von Apollo verfolgt“, verwandelt sich in einen Lorbeer, äußerst zierlich, überlegt, mager und elegant, noch ohne die Üppigkeit seiner späteren Skulpturen, höchst sensitiv, an Correggio erinnernd; „David mit der Schleuder“, zornblitzenden Auges sich die Unterlippe zerbeißend, von gestreckter und keineswegs michelangelesker Körperbildung (beide in Villa Borghese). Endlich „Pluto“, der als Athlet mit prahlerischer, glattpolierter Muskulatur eine schmachtende Proserpina davon trägt und seine Finger in ihr weich aufquellendes Fleisch gedrückt hat (Villa Ludovisi; Fig. 6).

Diese Gestalten in ihrer über ein Quantum Stilreminiscenz äußerlich hingestrichenen Natürlichkeit, mit der aufs höchste gesteigerten Bewegung, dem Pathos eines einzigen Moments, waren den Zeitgenossen etwas neues. Das



Fig. 6. Pluto und Proserpina, von Bernini. Rom, Villa Ludovisi.



Fig. 7. Raub der Sabinerin, von Giovanni da Bologna. Florenz, Loggia dei Lanzi.

architektonische Gesetz, das die Plastik vor Ausschreitungen bewahrt, war den Nachfolgern Michelangelos abhanden gekommen, der Meister selbst hatte schon zu stark daran gerüttelt, und doch waren sie nicht unbefangen und kräftig genug, um die unmittelbare Natur so wiederzugeben, daß der Betrachter sie ohne

historische Vorbehalte hinnehmen könnte. Wem wäre z. B. Ammanati († 1592), der als Baumeister so tüchtiges leistete (Palastfassaden und Höfe in Florenz und Rom; Brücke S. Trinità in Florenz), mit seinen Skulpturen noch des Aufachtens wert, wenn man nicht wüßte, daß er als Nachzügler Michelangelos in der Geschichte der Plastik doch noch seinen Platz gefunden hat? Aber wichtiger als seine Skulpturen wird uns heute die Erinnerung sein an ein merkwürdiges öffentliches Bekenntnis seines Alters, ein Zeugnis zugleich des durch die Gegenreformation geänderten Zeitgeistes: er that in Zuschriften an die florentinische Akademie und den Großherzog reumütig Abbitte, daß er in seiner Jugend durch so viele nackte Statuen die Majestät Gottes betrübt und der Kirche Anstoß gegeben habe (1582. 1590). — Der interessanteste in dieser Reihe ist der Flamländer Giovanni da Bologna (Jean Boulogne, † 1608). Sein durch die Luft fahrender Merkur (Florenz, Muse Nationale, 1564) ist glücklich in der Erfindung und darin einer guten Antik. gleichwertig, leicht und frei und dabei geschlossen in der Form, angenehm in den Umrissen, als Erscheinung überzeugend, kurz als Ganzes wohl die gelungenste Schöpfung der Plastik auf lange hinaus, aber die Naturwahrheit ist doch nur allgemein und die Quelle dieses Lebens nicht tief. Dies gilt in noch höherem Grade von der besten Gruppe Giovannis, dem Raub der Sabinerin (Loggia dei Lanzi, 1583; Fig. 7); ihr Ruhm beruht auf dem Aufbau und der strengen Durchführung; darin spricht sich die Gesetzmäßigkeit der Gattung und das plastische Gefühl der guten Zeit aus.

Als nun der Stil der Plastik im Schwinden begriffen war, machte sich Bernini völlig von ihm los. Er gab dafür mehr Natur, allerdings in seiner Weise, wie wir an den erwähnten Werken gesehen haben. Sie behaupteten ihr Ansehen, auch nachdem reifere Leistungen von mehr Haltung und einer gewissen ruhigen Schönheit gefolgt waren: die Statuen in den Nischen der Vierungspfeiler von S. Peter, namentlich der h. Longin; die Figur der Markgräfin Mathilde auf ihrem Grabmal ebendaselbst (Fig. 8); die Statue der h. Bibiana in der gleichnamigen Kirche.

Nach Paul V. hatte inzwischen Gregor XV. (Ludovisi aus Bologna, 1621—1623) den Thron bestiegen, ein gebrechlicher alter Mann, der aber nicht ungeschickt auftrat. Seine Familie stattete er reichlich aus mit Einkünften und liegenden Gründen. Sein junger Neffe, der Kardinal Lodovico Ludovisi, beherrschte ihn, ein glänzender Lebemann und Beförderer jeglicher Art von Kunst, dabei ein Freund der Jesuiten und eifriger Propagandist, was alles in diesen Zeiten gut zusammenging. Gleich nach Gregors Thron-

besteigung fanden sich seine Landsleute, die bolognesischen Maler, in Rom ein, um von ihm Aufträge zu erlangen, deren wir später zu gedenken haben. Nach dem baldigen Tode des Oheims hielt der Kardinalnepot diesen Zu-



Fig. 8. Grabmal der Markgräfin Mathilde, von Bernini. Rom, S. Peter.

sammenhang aufrecht. Unter den Bauwerken Roms erinnern uns noch heute an die Ludovisi ihre Villa, soweit sie sich in dem jetzigen Palazzo Piombino erhalten hat, und die dem Stifter des Jesuitenordens geweihte Kirche S. Ignazio.

Nun aber folgte eine längere Regierung von völlig abweichender Richtung unter einem ganz anders gearteten Papste. Urban VIII. (Barberini aus Florenz, 1623—1644) beschäftigte sich nicht gern mit kanonischem Recht und kirchlichen Angelegenheiten. Er hatte die Neigungen eines weltlichen Herrschers, war kriegslustig und von hohem Selbstgefühl, er baute Festungswerke mit sachverständigem Interesse und führte auch einen langen Krieg mit den Farnesen, dessen schlimmer Ausgang ihm zuletzt das Herz brach. Seine Hofhaltung war reich, das Leben bei Hofe voll Geist, der Papst liebte die Dichter und die Künstler, er dichtete sogar selbst, ein neues Zeitalter schien angebrochen. In der Politik war er ganz französisch gestimmt, was schon frühzeitig die spanische Partei mit Unwillen bemerkte; in der mantuanischen Erbfolgesache bei dem Tode des letzten Herzogs aus der einheimischen Linie (1627) trat es dann deutlich hervor. Urban verfolgte die Ansprüche des französischen Bewerbers, als wären es seine eigenen, und er setzte sie gegen Spanien und Österreich mit französischen Waffen durch. So blieb auch hinfort sein Verhalten. Er stand zu Frankreich, und in jedem Ereignis sah er nur eine Frage der weltlichen Politik; ihr mußten sich die Interessen des Glaubens anpassen. Seine Angehörigen, ein Bruder und dessen drei Söhne, versorgte er in einer Weise, daß ihm selbst manchmal Bedenken dabei kamen. Unter dem folgenden Pontifikat wurden seine Nepoten zur Rechenschaft gezogen und mußten Rom verlassen. Der einflußreichste unter diesen war der Kardinalnepot Francesco, ein kluger Herr, gewandt in den Geschäften, prachtliebend und den Künstlern geneigt. Ihm diente als Sekretär ein Mann, dem man in der Litteratur dieser Zeit viel begegnet, Cassiano del Pozzo aus Turin, oft schlechthin der „Komtur“ genannt, ein feiner und beredter Kunstkenner von klassizistischer Geschmacksrichtung, der den Künstlern Aufträge verschaffte und sie auch aus eigenen Mitteln unterstützte, der sie aber vor allem durch Belehrung und praktische Anleitung zu fördern bemüht war. Seine Gewährsmänner in der Architektur waren die großen Meister der Renaissance von Brunellesco bis auf Michelangelo und Palladio, die aus den Resten der römischen Bauwerke die wahren Verhältnisse wiederhergestellt hätten. Auch in die bolognesischen Maler konnte er sich finden und zu Domenichino fühlte er sich hingezogen, besonders nahe aber trat er den vielen Franzosen, die unter Urbans Pontifikat nach Rom gekommen waren. Nicolas Poussin traf schon 1624 ein und wurde bereits einige Jahre später von dem Kardinal Barberini beschäftigt; seine antikisierenden Figuren und dazu die römischen Landschaften mit ihren klassischen Linien

waren ganz nach dem Herzen des Komturs, zeitlebens blieben die beiden Männer mit einander verbunden. Seit 1627 war auch Claude Lorrain in Rom dauernd ansässig, und die ersten Landschaften, die ihn auf seiner Höhe zeigen, ein ländliches Fest an einem Flusse und einen Hafen bei Sonnenuntergang (beide im Louvre), malte er 1639 für Urban VIII. Er gehörte ebenso zu den Günstlingen des Komturs, wie der vlämische Bildhauer François du Quesnoy (il Fiammingo), der Spezialist in Kinderfiguren, der damals in Urbans Auftrage aber auch noch eine überlebensgroße Statue des h. Andreas für die Peterskirche zu machen hatte.

Aber das waren Nebenrichtungen, und den Gang des Hochbarock, der unter Urbans Schutze seinen Siegeslauf begann, konnte die wohlgemeinte Kritik des guten del Pozzo nicht aufhalten. Der Malerarchitekt Pietro Berettini da Cortona (1599—1667), der mit seinen überkräftigen, ausschweifenden Figuren dem Bildhauer Bernini gleichsam die Vorzeichnung gab, stand bei den Barberini in Gunst; del Pozzo selbst empfahl ihn später nach Florenz, wo er im Palast Pitti einige Säle dekorierte (seit 1640). Um dieselbe Zeit sah man auch Borrominis (1599—1667) zügellos aufgeregte und völlig in Schwingung geratenen Architekturen, Bernini sollte damit überboten werden, — und 1641 kam der talentvolle und verwegene junge Pierre Puget (1622—1694) als erster einer Reihe von französischen Bildhauern nach Rom, um den Marmor, wie er sagte, zittern zu machen und Berninis Bravourkunst noch zu überbieten. Am brutalsten wohl in einem seiner spätesten Werke, dem berühmten schreienden Milon, der von einem Löwen angefallen wird, während seine Hand in die Spalte eines Baumstammes eingeklemmt ist (1682; Louvre; Fig. 9).

Bernini hatte bereits bei Urban VIII., als dieser noch Kardinal war, in Gunst gestanden; jetzt mußte er, der bisher nur Bildhauer gewesen war, auf Veranlassung des Papstes malen und zeichnen und sich mit der Architektur der vergangenen Zeiten beschäftigen. Seine Malereien sind vergessen, als Baumeister hat er Ruhm erlangt.

Seine erste Leistung in der Architektur war das eherne Tabernakel unter der Kuppel von S. Peter (1633 vollendet; Fig. 10), ein von vier Säulen getragener Baldachin mit befransten Gehängen, über dem Engel mit Palmen angebracht sind. Um das Erz für das riesige Werk zu gewinnen, mußte der Dachstuhl der Pantheonsvorhalle eingeschmolzen werden; die Zerstörung antiker Denkmäler war ja schon lange nichts neues mehr. Auf die gewundenen und beblümten Säulen konnten den Künstler ältere Muster bringen



Fig. 9. Milon, von Puget. Louvre.

(ein früher an derselben Stelle stehender Altar mit ähnlichen, spätrömischen Säulen, jetzt in der Capp. del Sacramento; Raffaels Tapete mit der Heilung



Fig. 10. Das Tabernakel Berninis in S. Peter.

des Lahmen); in ihrer Verbindung mit dem vielfach geschwungenen Baldachin ergaben sie etwas neues: man hat dieses unruhig schwankende und mit Schmuck überladene Gefüge immer als das früheste Wahrzeichen des Hochbarock angesehen. Borrominis Kirchenfassaden thaten dann das Übrige.

Inzwischen mußte Bernini den Bau des Familienpalastes der Barberini, den Maderna 1624 begonnen hatte, nach dessen Tode (1629) übernehmen, zugleich mit Borromini, der ein Schüler des Verstorbenen gewesen und an praktischer Kenntnis Bernini weit überlegen war. Der Wert des Barock für den Palastbau und das Unterscheidende gegenüber der Renaissance liegt in der inneren Anordnung, der anderen Verteilung der Räume, der

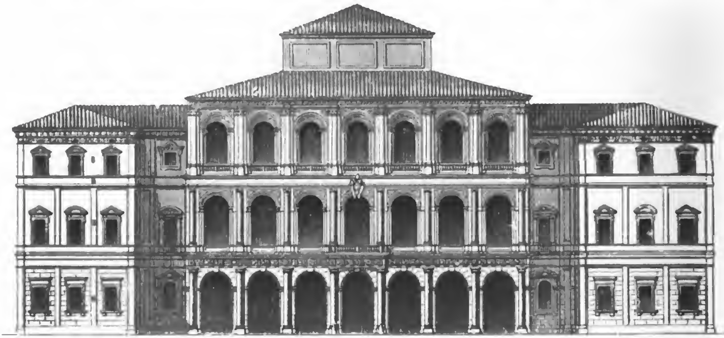


Fig. 11. Palazzo Barberini. Rom.

größeren Bequemlichkeit, weiteren Treppenanlagen, sodann in der ganzen inneren Dekoration, die manchmal von berückender Schönheit sein kann. Die Fassaden haben im allgemeinen nur negative Eigenschaften, sie sind verhältnismäßig schmucklos und ohne Detailbildung, haben manchmal große Dimensionen und viele Fenster, aber keine ansprechenden Verhältnisse. Die älteren Meister, die Tüchtiges im Kirchenbau leisten (Giacomo della Porta, Domenico Fontana) machen mit ihren Palästen keinen Eindruck oder wirken geradezu ungünstig. Unter den römischen Fassaden des Hochbarock ragt die des Pal. Barberini hervor mit ihrem großartig vorherrschenden Mittelbau in drei Ordnungen und ihren beiden ebenfalls vorspringenden Seitenflügeln (Fig. 11). Sie ist das Werk Berninis (der damit die Wirkung der dreiteiligen Gliederung durch Risalite an der Cancelleria noch überbot), ebenso wie im Innern die An=

lage der Treppen (im westlichen Flügel eine der später so beliebten elliptischen) und manches andre. Außer dem Sinn für das Große, wie später in den Kolonnaden von S. Peter, zeigt Bernini hier seine Begabung für das Zweckmäßige der Einrichtung (die bienséance der Architekten Ludwigs XIV.), auf



Fig. 12. Palazzo di Monte Citorio. Rom.

feine Durchbildung der Einzelheiten hat es seine Kunst nicht abgesehen. Auch die Fassade des über zwanzig Jahre später gebauten Palastes der Ludovisi (jetzt di Monte Citorio; Fig. 12) mit ihrer gleichfalls dreiteiligen Gliederung macht diesen großräumigen Eindruck, hier wird er aber durch eine Täuschung hervorgerufen, wie sie im Barock immer mehr um sich greift: die viermal im

stumpfen Winkel gebrochene Fassade scheint sich nach den Seiten hin vom Auge zu entfernen. In den Fensterbrüstungen findet sich zum erstenmale Muschelwerk (anders die Muschel im Fenstergiebel des Konservatorenpalastes).

Die beste Skulptur Berninis ist das Grabmal Urbans VIII. in S. Peter, zwei Jahre vor dem Tode des Papstes begonnen (Fig. 13). Es giebt uns seit Michelangelos Medizeergräbern, deren Anordnung im allgemeinen vorbildlich war, zum erstenmale eine neue und in ihrer Art bedeutende Erscheinung, wogegen die Papstdenkmäler der Zwischenzeit nicht aufkommen, auch das Pauls III. von Guglielmo della Porta nicht, mit einer auf dem Sarkophag liegenden Gestalt des Verstorbenen. Bei Bernini thront der Papst mit segnender Gebärde, und diese Form ist bei den Grabmälern der folgenden Päpste bis ins 18. Jahrhundert hinein festgehalten worden, bis Canova in dem Denkmal Clemens XIV. (S. S. Apostoli) einen ganz anderen Weg einschlug. Berninis Grabmal stellt einen Typus dar in seinen Vorzügen sowohl wie in seinen Schwächen. Aus dem Aufbau und den Verhältnissen des Sockels und des Sarkophags spricht ein in der Baukunst geschultes Raumgefühl. Die begleitenden, ursprünglich trauernd gedachten Nebenfiguren, die bei Michelangelo unbekümmert um den Betrachtenden auf dem Sarkophag ruhen, sitzen hier zu beiden Seiten, allegorisch eingekleidet: die Gerechtigkeit oder Tapferkeit mit ihren Waffen ist eingeschlummert, die Caritas führt mit ihren Pfleglingen ein kleines lebendes Bild auf. Ein Altargemälde also mit sprechenden Figuren, in die Plastik übertragen, eine Art heiliger Conversazion! Früher war die Skulptur zurückhaltender, weltferner gewesen. Die Kirchenstimmung des Barock fordert volle Bekleidung; Nacktheit ist nur bei den Putten gestattet. Die Gewandung ist umständlicher behandelt in ihrem Überfluß als in der Hochrenaissance oder in der Antike, ohne Rücksicht auf die Hervorhebung der Körperformen, nur um ihrer selbst willen, auf malerische Wirkungen in Falten zurecht gelegt, dabei ohne Detaildurchführung und ohne Wahrheit des Stofflichen. Das alles wird nun von der Papststatue beherrscht, nicht bloß äußerlich, sondern mit künstlerischen Accenten, denn einmal genügt uns überhaupt der Naturalismus des Barock am besten in dem Porträt, wo er sich nicht im Pathos zu überschlagen braucht, sodann aber hat hier die vorgeschriebene Tracht die Kunst zu einer Sorgfalt in der Wiedergabe der stofflichen Details und ihrer verschiedenen Wirkungen veranlaßt, die uns z. B. die Bildwerke der Frührenaissance so anziehend macht. Man konnte ja auch hierin wieder übertreiben, Berninis Nachfolger haben es gethan, und die heutigen italienischen Scultori setzen ihren ganzen



Fig. 13. Grabmal Urbans VIII., von Bernini. Rom, S. Peter.]

Stolz in die durchbrochenen Spitzensäume und Manschetten; aber an dem Ornate Urbans VIII. ist das alles noch dezent und angemessen prächtig. Geschmacklos ist nur das vor der Inschrifttafel sitzende geflügelte, mit menschlichen Affekten begabte Gerippe. Aber freilich die Zeit dachte anders, und gerade diese mittelalterliche Erfindung hat seit Bernini in allen erdenklichen Abwandlungen fröhlich weitergelebt.

Wie sich Berninis Skulpturen überhaupt später verschlechtern und vieles karikaturartig gerät aber nicht bloß, weil es von Gehilfen ausgeführt worden ist, so hat er sich auch bei dieser bestimmten Aufgabe das zweite mal nicht auf derselben Höhe gehalten. Als er das Grabmal seines letzten Gönners, Alexanders VII. zu machen hatte (S. Peter), stellte er den Verstorbenen auf dem Sarkophag knieend dar, ein älteres, vielgebrauchtes Motiv, das aber hier äußerlich und ohne neuen Wertinhalt wiederholt ist. Die Nebenfiguren, vier Allegorien, fahren erschreckt hinter einem Vorhang von buntgeflecktem Jaspis hervor, und über ihnen zeigt sich wiederum ein Gerippe; vergoldet, mit dem Stundenglase in der Hand, hat es sich aus den Falten des Teppichs losgemacht.

Wenn man sich über den sogenannten malerischen Eindruck des Urbangrabmals bestimmtere Rechenschaft abfordert, so erinnert das Ganze an Rubens, und die Figur der Gerechtigkeit könnte Guido Reni entworfen haben. Rubens, der gleich nach den bolognesischen Malern den Typus der Hochrenaissance wieder aufnahm, lebendiger als sie, kräftiger und mit einem ganz neuen Naturzusatz, hatte seit 1600 beinahe acht Jahre in Italien gelebt. Seine Kunst war durch ganz Italien bekannt, und noch jetzt stand er selbst im Verkehr mit römischen Künstlern und Kunstfreunden. Er war für Bernini ein naheliegendes und in der Hauptsache ein günstiges Vorbild. Ebenso, wenn einmal Auswahl zu treffen war, die Bolognesen, die das Feinere der älteren Kunst und alles Spezifische der Malerei aufgegeben haben und mit ihren vereinfachten Wirkungen schon selbst Maler der Plastik geworden sind. Desto gefährlicher war Correggio, der bei den Malern des Barock in so hohem Ansehen stand, mit seinen süßen Reizen für die Bildhauer, und die Plastik Berninis ist diesen Versuchungen erlegen. Man wollte Correggios Himmelfahrten, die Seligkeiten seiner Heiligen und Engel in Marmor darstellen und mußte nun auch die Wolken mit hinzunehmen. Da verzichtete man besser auf freistehende Gruppen und gab Wandskulpturen, die man oft in besondere Nischen legte, wo sie ganz frei wie Gemälde angeordnet mit ihrer zudringlichen Illusion das bisher übliche plastische Hochrelief überbieten sollten. Im Innern der Kirche hat die Dekoration des Barock mit diesen

bewegten Wandgruppen einen ganz ungeheuren Aufwand getrieben, neben dem sich kein ruhiges Altarbild mehr behaupten konnte. Die älteren Gemälde wanderten allmählich in die Kunstkammern, und die Malerei der Zeit setzte ihr Tagewerk an den Decken der Kirchen fort.

Eine berühmte Nischengruppe Berninis ist die Verzückung der h. Therese aus seiner mittleren Zeit (S. Maria della Vittoria, Fig. 14). Bei dieser ohnmächtig hingestreckten, ganz in Faltenwerk verhüllten Nonne wird man nicht mehr an Rubens denken, und der süßlich grinsende, halbreife Engel mit den verzeichneten Beinen, der mit dem Pfeil der ewigen Liebe auf das Herz der Heiligen zielt, gehört in die nächste Nähe Parmeggianinos.

Auch an der Bildung der nackten oder mit flatternden Gewandzipfeln leicht behängten Engelkinder, von denen der Barock einen erstaunlichen Vorat verbrauchte, ist Bernini stark beteiligt. Die Muster gaben hier die Bolognesen und Correggio. Man begegnet solchen Putten Berninis und seiner Gehilfen auch als Einzelfiguren und, was an sich schon ganz empfindungslos gedacht ist, in kolossalem Maßstabe, in römischen Kirchen und auf der Engelsbrücke, wo sie sich in gezierten Stellungen, lächelnd und elegant mit den Marterwerkzeugen präsentieren (aus seiner spätesten Zeit).

Den günstigsten Eindruck macht die Barockplastik dann, wenn sie mit den Formen der Natur zusammenstimmen kann, in Gartengruppen oder an Springbrunnen, wo die Figuren von Felsen und stürzendem Wasser umgeben sind. Die beiden Brunnen Carlo Madernas auf dem Petersplatze sind noch durchaus architektonisch aufgebaut, in reinen Formen, wie man zur Zeit der Renaissance das Gerät zu behandeln pflegte. Nach Berninis Meinung sollte an einem Kunstbrunnen ein sachlicher Gedanke ausgedrückt werden; der Hochbarock möchte überall interessant sein. Berninis Brunnen auf Piazza Navona (Fig. 15) zeigt uns einen antiken Obelisken (aus dem Cirkus Caracallas) zwischen natürlichen Felsmassen, an deren Ecken vier michelangeleske Gestalten, Flußgötter als Vertreter der vier Erdteile, gelegt sind. Fremde Tiere und Pflanzen vervollständigen das geographische Bild. Inhaltlich also etwa dasselbe, was Rubens auf seinen bekannten großen Gemälden dargestellt hat. Die in ihren Formen breit und dekorativ gehaltenen Figuren sind von Berninis Schülern gemacht, das Ganze ist ein gut geratenes Schmuckstück. Noch besser wirkt ein prächtig naturalistischer Triton mit Schale und Untersatz auf Piazza Barberini. Andere Brunnen Berninis sind unbedeutend oder geradezu verunglückt, wie das scheiternde Schiff (la Barcaccia) auf dem Spanischen Platze.



Fig. 14. Die Verzückung der h. Therese, von Bernini. Rom, S. Maria della Vittoria.

Jene Brunnen fallen schon in das Pontifikat Innocenz X. (Pamfili, 1644—1655), der als Zweiundsiebzigjähriger den Thron bestiegen hatte. Ängstlich, verschlossen, unsicher in seinem Auftreten, ganz unter der Herrschaft

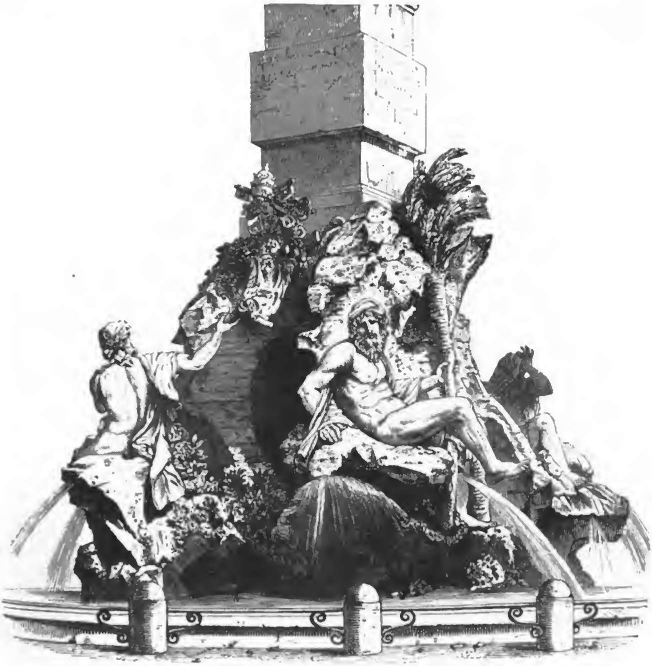


Fig. 15. Brunnen, von Bernini. Rom, Piazza Navona.

seiner Familie und von häuslichem Mißgeschick jeder Art bedrängt, so schildern ihn die zeitgenössischen Beobachter. In der denkbar günstigsten Haltung, ganz Leben und Natur, hat ihn zwei Jahre nach seinem Regierungsantritt Velazquez in dem großartigsten Bildnis, das wir überhaupt von einem Papste besitzen, dargestellt (Galerie Doria; Fig. 16). Das Rot seiner Mütze, des



Fig. 16. Innocenz X., von Velazquez. Rom, Pal. Doria.

Schulterkragens (Mozetta) und des Sessels, sowie des Papstes gerötetes Gesicht heben sich von einem karmesinfarbigen Vorhange ab; nachdrücklich, klug, mit einem Zuge von Mißtrauen sieht er dem Beschauer ins Auge. Die Hände sind ein Meisterstück von Ausdruck. Innocenz war ganz das Gegenteil von dem hochfahrenden, aber lebenslustigen Urban, dessen Nepoten, die Barberini, er bis zur Austreibung verfolgte; mit ihnen fiel dann auch ihr Schützling Bernini in Ungnade.

Noch unter Urban VIII. hatte Bernini den Auftrag bekommen, an den Enden von Madernas Fassade von S. Peter zwei Glockentürme zu errichten. Das Unternehmen mißglückte, die angefangenen Arbeiten mußten abgetragen werden (die jetzigen kleinen Kuppeltürme sind aus späterer Zeit), und Bernini wurde von Innocenz X. außer für den Brunnen auf Piazza Navona nicht mehr in Anspruch genommen. Jetzt gewann Borromini, der ihn mit hatte verdrängen helfen, als Baumeister freies Feld. Sein Name ist verbunden mit den auswärts und einwärts gebogenen oder gar wellenförmig geschwungenen Fassaden, den nicht mehr tektonisch gedachten, sondern wie aus weichem Stoff plastisch geformten Baukörpern, worin der Barock eine neue Steigerung sucht: die architektonische Fläche soll größer und im Detail reicher erscheinen, als sie ist. In der That würde eine winzige Kirche wie S. Carlo alle quattro Fontane (Fig. 17) ohne ihre Schwingungen gar keinen Eindruck machen, und die wundersamen Gestaltungen der von Borromini erdachten Türme mit ovalem Grundriß und rundlichem, nicht mehr eckigem Körper (S. Agnese auf Piazza Navona, S. Ivo, S. Andrea delle Fratte) mußten wohl zunächst alle Augen auf sich ziehen, wenn auch die Bewunderung dieser Geschmacksverirrungen nicht lange angehalten hat.

Der Meister in den künstlerischen Täuschungen blieb Bernini. Was hat er aus dem Petersplatze gemacht durch seine Kolonnaden (Fig. 18), die er im Auftrage Alexanders VII. (Chigi, 1655—1667) errichten mußte! Elliptisch umfassen sie den Platz mit einer vierfachen Reihe dorischer Säulen, die, an den äußeren Kurven stärker als an den inneren, drei bedeckte Gänge bilden. Die Ellipse vergrößert den Platz, weil das Auge ihn für rund hält. Gegen die kolossalen Stützen der Fassade gehalten, mußten diese zwanzig Meter hohen Säulen noch klein erscheinen, darum sind sie von ihnen durch geradlinige Pilasterhallen getrennt. Die Enden dieser Hallen, da wo sie die Kolonnadenarme aufnehmen, nähern sich einander, so daß sie zu der Fassade im spitzen Winkel stehen. Nun rückt die Fassade scheinbar in die Ferne, und das Auge überschätzt noch ihre Größe. Liegt hier der Wert des



Fig. 17. S. Carlo alle quattro Fontane. Rom.

Ganzen in den Verhältnissen und ihrer Wirkung, so ist alles Detail in diesen 88 Pfeilern und 284 Säulen einfach gehalten, und den einzigen Schmuck

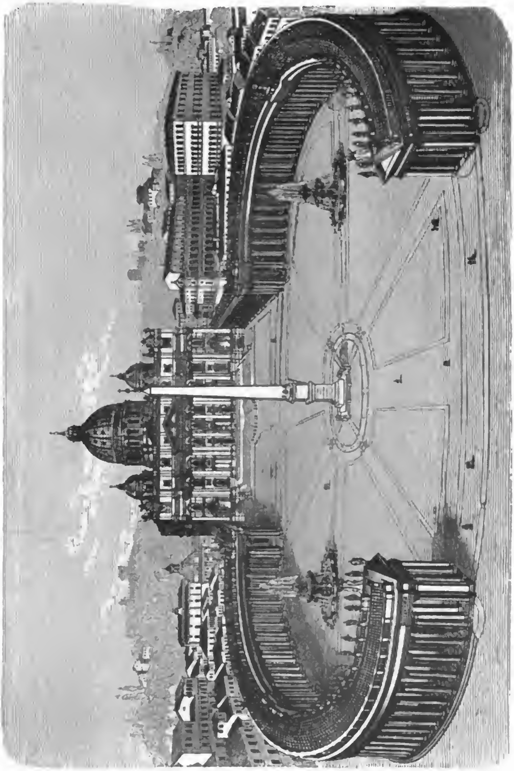


Fig. 18. Die Kolonnaden des Petersplatzes.

bilden die 162 fünf Meter hohen Heiligengestalten der Dachbalustrade.

Gleichzeitig entstand ein anderes, wiederum in seiner Wirkung eigenartiges Werk, ein Treppenbau, der an einer für den Architekten ungünstigen

Stelle die Kirche mit dem päpstlichen Palast verbinden sollte, die Scala Regia (Fig. 19). Hier mußten einmal ältere Mauern, die zu Seiten des Anstiegs schräg gegen einander liefen, mit benutzt werden, diese Verengung war also kunstvoll zu verstecken, — sodann stand auch nur eine beschränkte Höhe zur Verfügung. Bernini legte ein reiches Tonnengewölbe auf freistehende barockjonische Säulen. Je näher diese beim Aufstieg an die pilasterbekleideten Mauern rücken, desto mehr verringerte er ihre Zwischenräume, so daß die schon anfänglich nicht breiten Nebenschiffe zuletzt ganz schmal werden. Der Ansteigende meint nun einen viel größeren, perspektivisch verkürzten Raum vor sich zu haben.

Wir sahen, wie bereits während der Regierung Urbans VIII. der französische und der italienische Kunstgeschmack sich berührten. Im Jahre 1666 errichtete Ludwigs XIV. Minister Colbert für die französischen Künstler in Rom eine eigene Académie de France. Ein Jahr früher berief der König selbst den großen Bernini unter außergewöhnlichen Ehrenbezeugungen nach Paris, wohin er schon unter Ludwig XIII. 1644 vergeblich eingeladen worden war; jetzt sollte er vor allem am Louvre die östliche Hauptfassade bauen. Die Eifersucht der einheimischen Kunstkreise ließ es dazu nicht kommen, Bernini kehrte noch in demselben Jahre nach Rom zurück, und die ihm bestimmte Aufgabe löste dann Claude Perrault († 1668) in einer dem französischen Geschmacke mehr zusagenden Weise.

Auch in Rom, geschweige denn im übrigen Italien fand Bernini als Baumeister keine unbedingte Nachfolge. Seine und Borrominis freischaltende Erfindung weckte wieder das Verlangen nach strengeren Formen, auch Palladios Stil machte sich als Vorbild geltend, und selbst entschiedene Barockbauten, wie die groß wirkende Fassade des Laterans von Galilei (1735) oder die weniger einheitliche, aber immer noch ansehnliche Fassade der S. Maria Maggiore von Fuga (1743) sind keineswegs Fortsetzungen oder gar Nachahmungen Berninis.

Dagegen herrschte in der Skulptur der berückende Geist des Mannes, dem nach Winckelmanns Meinung die Grazie nicht einmal im Traum erschienen war, auf lange hinaus ganz allein, wie vor ihm Michelangelo, den er hierin ablöste und dessen Qualitätskunst er auf das Niveau des Massengeschmacks herabbrachte. Die Energie, mit der er das durchsetzte, ließ sich nur durch zwei Mittel bekämpfen, durch Klassizismus oder Naturstudium. Beides ist unternommen worden, aber der Kampf dauerte lange, und manchmal will es scheinen, als ob der unbezwingbare Geist noch in unseren Tagen gelegentlich in geänderten Umhüllungen weiter umgehe.

Es ist ein Gesetz der Stilentwickelung, daß ein neuer Kunststil sich zuerst in der Dekoration, in den kleinen Zierformen ankündigt, ehe er sich



Fig. 19. Scala Regia. Vatikan.

der bestimmenden Formen der Hauptgattung, der Architektur bemächtigt. Dieses war im Barock durch Bernini und Borromini im ganzen geschehen, nur herrschte hier, wie bereits bemerkt wurde, der neue Stil nicht aus-

schließlich, und der Kunstgeschmack strebte immer noch wieder gelegentlich zu reineren Formen zurück. Desto allgemeiner hatte der Barock von der Dekoration der Innenräume Besitz genommen, von Rom aus verbreitete er sich überall hin, und er behauptete sich in dieser Anwendung länger als in der selbständigen, hohen Kunst. Die Barockdekoration ist eine Gattungskunst, bei der man gewöhnlich nicht mehr nach Namen fragt; ihre Hauptpflegestätte sind die Jesuitenkirchen. Wir wollen ihr einige Blicke gönnen, und dabei mag wenigstens einer ihrer einflußreichsten Vertreter besonders erwähnt werden, der Pater Pozzo aus Trient (1642—1709). Für die Anwendung im kleinen, den Dorf- oder Bauern-Barock, ist das klassische Land Tirol.

Wie die Skulptur jetzt jeden nur verfügbaren Platz mit Heiligenfiguren und Putten besetzte, die an den Ecken der Altäre und auf den Gesimsen balanzieren, so dringt die figürliche Malerei von den ihr herkömmlich bestimmten Stellen, den Kuppeln und den Halbkuppeln der Tribunen aus weiter vor und nimmt ganze zusammenhängende Gewölbe und flache Decken in Anspruch. Hatte noch der Frühbarock in seinen besseren Leistungen die einzelnen Stücke den von der Architektur gegebenen Teilflächen angepaßt und durch nochmalige Gliederung zusammengehalten und geordnet: so ließ man jetzt die Bewohner des Himmels in vollen Zügen ungehindert ausschwärmen, soweit sie nur Platz fanden, in den kühnsten Verkürzungen und auf Untersicht berechnet wie bei Correggio, und mit einer ernst genommenen Illusion des Raumes, für die man die von der Architektur gegebenen Lichtquellen, Oberlicht und Seitenlicht, mit einem wahren Raffinement ausnützte. Unterhalb ähnlicher Szenen hatte schon Paolo Veronese in seinen Deckenmalereien im Dogenpalast und anderwärts gemalte Scheinarchitekturen mit Balustraden angebracht, die den irdischen Raum bezeichnen und gegen die Luft und die Welt der himmlischen Erscheinungen abgrenzen sollten, und die er mit irdischem Volke besetzte und belebte. An solche Erfindungen knüpfte Pozzo an. Als Malerarchitekt in allen Anwendungen der Perspektive erfahren, sorglos gewandt im Figurenzeichnen und mit den Wirkungen der Farbe völlig vertraut, malte er an den vordern Rand seiner Bilder gewölbte Hallen und Säulengänge, in denen die wirkliche Architektur der Kirche sich fortsetzt und weiterklingt. Sie sind durch allerlei Figuren belebt, Zuschauer und Verehrer der Glorien und Visionen, die auf Wolken über, hinter und zwischen den Architekturen abwärts oder aufwärts schweben, während einzelne Engel die Gesimse umflattern oder auch an irgend einem Vorsprung sich nieder-



Fig. 20. S. Ignazio in Rom. Chorperspektive von Pozzo.



Fig. 21. Altar des Ignatius. Rom, Gesù.

gelassen haben. Nichts ist derart ausgeführt, daß eine Figur als Persönlichkeit gelten und uns festhalten könnte, alles Einzelne ist nur auf die Wirkung einer Augenblicksdekoration gestimmt, wie Teile eines Festzuges, die an uns vorüberrauschen. Wir behalten davon nur einen flüchtigen Eindruck, die angenehme Erinnerung an Glanz und Reichtum. So etwas war auch für die Kirchenstimmung verwendbar, und darauf verstanden sich Pozzo und seine zahlreichen Kunstgenossen. Einst hatte der Kardinal Ludovisi dem Gründer des Jesuitenordens die Kirche S. Ignazio gestiftet, Maderna und Domenichino waren daran thätig gewesen, die Fassade gab ihr dann Algardi, und zuletzt stattete sie Pozzo mit Malereien aus am Hochaltar, im Chor und an den Gewölben, die als sein Höchstes in dieser Kunstweise gelten (Fig. 20).

In dem Bau der **Altäre** hatte der Hochbarock längst alle Ausschweifungen seiner Architektur im kleinen wiederholt, die durchbrochenen Giebel und geschwungenen Gebälke, die gehäuften Säulen und Pilaster, und dazu war noch in diese kleine Gattung eine ganz unglaubliche Schmucküberladung gekommen, in Bronze, Vergoldung und kostbaren bunten Marmorarten, mit denen man die Säulenschäfte belegte oder auch farbige, gemusterte Draperien nachahmte. Die Jesuitenkirchen in Rom und Venedig enthalten vieles derart, und Pozzo, der auch hierin Meister war, hat namentlich in seinem Wandaltar des Ignatius im Gesù in Rom das Vollständigste gegeben, was mit einem solchen Dekorationsstück zu erreichen war (Fig. 21). Die Skulpturen dazu haben zwei französische Nachfolger Berninis geliefert, den (einstmals silbernen jetzt durch eine Nachbildung ersetzten) Ignatius in der Mitte und die Gruppe links (die Religion stürzt die Ketzerei) Legros, die rechte Gruppe (der Glaube stürzt die Abgötterei) Teudon.

In seinem gegen Ende des Jahrhunderts herausgegebenen Lehrbuch für Maler und Architekten hat Pozzo die Erfindung des Hochbarock auf seine Weise erweitert. Nachdem Bernini Säulen, die sich in Drehungen winden, eingeführt und Borromini ganze Fassaden in Schwingung versetzt hatte, meinte er, man könne, wie sich Karyatiden als Gebälkträger anstatt aufrecht stehend, sitzend darstellen ließen, auch Säulen biegen und „gleichsam so zu reden sitzend machen“. — Doch es wird Zeit, daß wir dieses bedenkliche Gebiet verlassen.



Fig. 22. Mythologischer Musikunterricht, von Annibale Caracci. London.

2. Die Malerei der Caracci und der verwandten Richtungen.

Der Manierismus und die Caracci. Die Brüder Bril. Caravaggio. Guido Reni, Domenichino, Lanfranco, Albani, Guercino. Ribera und Salvator Rosa. Luca Giordano, Sassoferrato, Maratta, Carlo Dolci.

Der Malerei der Hochrenaissance hatte zuletzt Raffael die vollkommene Linienführung gegeben. Von Michelangelo hatte sie das Leben seiner plastischen Körper bekommen. In sich abgeschlossen und sich selbst genügend in erdenferner Höhe, war diese Kunst keiner Steigerung, keiner Entwicklung mehr fähig. Die Farbe, die bald in den Niederlanden ein ganz neues Zeitalter der Malerei heraufführen sollte, blieb in Italien den Venezianern erhalten; durch sie behaupteten sie sich noch lange, auch wenn sie nichts neues mehr gaben, auf einer immerhin erfreulichen Stufe. In der römischen Schule zeigte sich dagegen der Verfall schon bei Raffaels nächsten Nachfolgern. Sie verbreitete sich über ganz Mittelitalien, und da sich hier kein neuer Inhalt den Formen zugesellen konnte, so mußte sich wohl bei aller technischen Fertigkeit bald die völlige innere Aushöhlung einstellen, eine Manier*), wie man schon in Italien selbst nicht lange darnach zu sagen pflegte. Die vielen selbstbewußten und zum teil, wie die Brüder Zuccaro (Taddeo † 1566, Federigo † 1609), unter ihren Zeitgenossen gefeierten Manieristen sind für uns heute nur noch genießbar, wenn sie norditalienische Einflüsse in sich aufnehmen, wie etwa der freundliche Federigo Baroccio aus Urbino († 1602), der sich außer nach Raffael noch

*) Der Ausdruck findet sich in diesem Sinne schon bei dem Geschichtsschreiber der bolognesischen Malerschule, Malvasia, einem Zeitgenossen Guido Renis.



Fig. 23. Christus in der Vorhölle, von Bronzino. Uffizien.

nach Tizian und namentlich nach Correggio bildete. Übrigens haben sie für die Kunstgeschichte nur den Wert, daß ihr verkehrter Geschmack die Bolognesen mit veranlaßte, auf die klassische Hochrenaissance zurückzugehen. Kräftiger und jedenfalls eigentümlicher sind die florentinischen Manieristen, die sich an Michelangelo anschließen. Vasari, der Geschichtsschreiber († 1574) und sein Freund de' Rossi, Salviati genannt († 1563), ferner der unter seinem Beinamen Bronzino bekannte Agnolo di Cosimo († 1572) und sein ebenso zubenannter Neffe Alessandro Allori († 1607*). Vasari hat am meisten als Architekt geleistet; durch seine Uffizien (seit 1560) zieht ein Nachklang von bramantischer Harmonie. Salviati ist unter allen der vielseitigste Maler; seine Bilder haben am ehesten noch etwas naives und gefälliges. Bronzino und Allori sind die eigentlichen Figurenzeichner nach der Art Michelangelos. Bronzinos „Christus in der Vorhölle" (Uffizien; Fig. 23) ist ein Werk von vielem Studium und einer gewissen äußeren Meisterschaft, es hat aber doch nur die Wirklichkeit eines anatomischen Kabinetts. Am längsten bleibt immer das naive Sehen im Bildnis erhalten; darum haben die manchmal ausgezeichneten Porträts dieser Maler nichts von Manier an sich. Man sehe den anziehenden jungen Ugolino Martelli im Hofe seines florentinischen Palastes unbefangen unter seinen Büchern sitzen, wie ihn Bronzino in feinem kühlgrauem Tone dargestellt hat (Berlin, Nr. 338A; Fig. 24), oder auch den Knaben im Maltesermantel über dem roten Wams, trotz winzigem Maßstabe ganz breit gemalt, von Salviati (Berlin, Nr. 339A; Fig. 25).

Mitten in diesem Manierismus entstehen nun die Anregungen zu einer neuen Malerei. Denn Bologna, wo Lodovico Caracci bald nach 1580 seine Akademie der „Wohlgeleiteten", die erste Kunstschule im modernen Sinne, eröffnete, war ebenfalls voll von Manieristen. Aber man war hier fern von dem gefährlichen Boden Roms und den kräftigeren Einwirkungen des Nordens von jeher ausgesetzt. Im Anfange des Jahrhunderts war Bologna in der Malerei eine Dependenz Ferraras gewesen, unter den Einheimischen gewann zuerst Francesco Francia Ruhm, dann kam das Zeitalter der Manieristen. Primaticcio, den Franz I. 1531 nach Fontainebleau berief, war von Geburt ein Bolognese, dieser zog 1552 den Modenesen Niccolò dell' Abbate nach, den die Bolognesen ebenfalls als einen der ihrigen ansahen, und bei Prospero

*) Dessen Sohn Cristofano († 1621), der ebenfalls bisweilen Bronzino genannt wird, schuf noch eine wirklich großartige Judith mit dem Haupte des Holofernes (im Palast Pitti).

Fontana, der noch zuletzt in Fontainebleau unter Primaticcio gearbeitet hatte, dann aber in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, erhielt Lodovico Caracci seinen ersten Unterricht. Es gab freilich unter den damaligen bolognesischen



Fig. 24. Ugolino Martelli, von Bronzino. Berlin.

Manieristen noch Männer von größerem Verdienst als jene. So Ercole Procaccini († 1591), der nach Mailand gegangen war und dort mit seinen zwei Söhnen eine eigene Schule unterhielt; ihre farbenkräftigen Bilder sind lebhaft und manchmal sogar wild gezeichnet, ungleich dem Werte nach, immer aber weniger langweilig als die der römischen Manieristen. Allen geht jedoch

voran Pellegrino Tibaldi († 1591), der weithin berühmt und an vielen Orten thätig war, auch als Baumeister, z. B. in Mailand für die Domfassade; Bologna war stolz auf diesen seiner Söhne. Von ihm sprechen die Caracci immer mit hoher Achtung, sie sehen ihn als einen Gleichstehenden



Fig. 25. Der kleine Malteser, von Salviati. Berlin.

an, der die alten Überlieferungen, zu denen auch sie sich bekennen, vertreten und auf ihre Zeit gebracht habe.

Tibaldis beste Figurenbilder sind lehrreich: man sieht, wie weit ein guter Manierist ohne die Caracci kommen konnte, und man versteht dann um so eher ihre eigenen Absichten. Betrachten wir seine Anbetung der

Hirten (Wien, Liechtenstein; Fig. 26). Die trauliche alte Erzählung mit dem Blick ins Märchenland ist aufgegeben. Das Gemälde ist ganz Plastik geworden nach der Weise Michelangelos, den Tibaldi in Rom studiert hatte, dabei stolz aufgebaut, mit vielem Bedacht, so daß die großen Gestalten sich herrlich offenbaren, und die eigentliche Hauptperson, Maria, bescheiden zurückgezogen dasitzt von lauter körperlicher Schaustellung eingerahmt. Das Thema der „Anbetung" ist verändert, aber die formale Umgestaltung hat nichts langweiliges und konventionelles, die Körperformen sind frisch vor der Natur revidiert. Der Ausdruck ist lebendig, pathetisch, schon ganz barockmäßig. Dabei spielt ein Zug von Lieblichkeit herein wie eine ferne Erinnerung an Correggio. Das alles läßt uns ahnen, was wir bei den Caracci zu erwarten haben.

Schon in der äußeren Art, den Umständen, unter denen die Kunst der Caracci ins Leben tritt, hat sich vieles gegenüber der Zeit der Renaissance geändert. Damals wurden große Talente von Fürsten gerufen oder von kunstliebenden Bürgern mit eigenem, festem Geschmack vor bestimmte Aufgaben gestellt, den Hauptstätten folgten die kleineren Höfe und städtischen Gemeinden, und das ganze Kunstschaffen erscheint uns wie eine große, wohlgelungene öffentliche Organisation. Jetzt dagegen bestehen zwar auch noch einzelne Höfe, an denen die Kunst weitergepflegt wird, — Urbino, Ferrara, am längsten Mantua — aber sie kommen doch für die neue Malerei kaum noch in Betracht. Statt dessen hat sich ein allgemeines Publikum gebildet, ein großer Kreis von ziemlich gleichmäßigen Ansprüchen: eine Kirche, die sich mit neuen Kulten ausstattet und nach neuen Bildern verlangt, und eine bürgerliche Gesellschaft, die die Malereien in die Kirchen stiftet oder mit ihnen ihre Wohnräume ausstattet. Es wird viel über Kunst und besonders über Malerei theoretisiert, in Briefen und Traktaten; namentlich die Künstler selbst tauschen in diesem ganzen Zeitalter reichlich ihre Ansichten aus. Es kommen auch noch unter den Nichtkünstlern einzelne einsichtige Beurteiler vor, wie der bereits erwähnte Komtur del Pozzo (S. 17). Aber es giebt keinen Kenner mehr, der mit seinem Geschmack und seinem Willen den Künstlern die Bahn zeigen könnte. Der Kardinal Alessandro Farnese, in dessen römischem Palaste die Caracci das Hauptwerk des Jahrhunderts ausführten, ist nur ein hin- und herfahrender Dilettant, der sich ebenso leicht für Zuccaro begeistert wie für die große Kunst, die er in seiner frühesten Jugend noch erlebt hatte.

Daß das Kunstvermögen gesunken war, was heute jedem von uns klar ist, empfanden damals nur wenige. Die manieristische Malerei hatte eine



Fig. 26. Anbetung der Hirten, von Tibaldi. Wien, Liechtenstein.

hohe Vorstellung von sich, und sie befand sich mit dem herrschenden Geschmack in Übereinstimmung, ihre Leistungen genügten den Ansprüchen der Zeit. Der Mann, der sich gegen sie erhob, kam aus kleinbürgerlichen Verhältnissen und war keineswegs ein starkes Talent. Ohne eine in der Zeit liegende Nötigung, einen starken äußeren Antrieb, ein großes förderndes Ereignis, ganz auf sich selbst und einen kleinen Kreis von Genossen gestellt, aus seinen eigenen Gedanken unternahm Lodovico Caracci seine Aufgabe, den Ruhm der Malerei durch Zurückgehen auf die großen Meister wieder herzustellen. Mit ebensoviel Überlegung war damals in der Litteratur nach langen Bemühungen endlich das Befreite Jerusalem zu stande gekommen, das neue nationale Epos, das nach der Meinung des Dichters und seiner Freunde den nicht mehr zeitgemäßen Ariost ersetzen sollte. Das Ergebnis mußte wohl ähnlich sein bei dem Maler und bei dem Dichter. Tassos Jerusalem bleibt trotz dem Wohllaut seiner Sprache, dem Reiz seiner Episoden und den vielen Einzelschönheiten doch eine kühle Kunstdichtung. So konnte auch die Malerei der Caracci bei aller Tüchtigkeit und allen unleugbaren äußeren Vorzügen kein eigenes inneres Leben gewinnen.

Lodovico Caracci (1555—1619), das eigentliche Schulhaupt, hatte zwei nur wenig jüngere entfernte Vettern zu Genossen, ein Brüderpaar, Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609). Was sie erstreben, sehen wir aus ihren Reisen, wo sie nicht etwa Künstler aufsuchen, sondern Bilder, deren Meister nicht mehr leben, und aus ihrem reichlich erhaltenen Briefwechsel. Lodovico, der 1578 nach Bologna zurückkehrte, hat in Florenz Andrea del Sarto, in Parma Correggio, in Mantua Giulio Romano studiert; in Venedig trifft er auch noch lebende Maler, die auf ihn Eindruck machen, namentlich Tintoretto. Annibale verläßt Bologna 1580, und im nächsten Jahre folgt ihm Agostino, sie gehen schon nicht mehr nach Florenz, sondern gleich nach Parma, wo sie voller Entzücken Correggios Wunderwerke in sich aufnehmen. Darauf ziehen die Brüder nach Venedig. Tintoretto und Paolo leben noch. Dieser ergreift sie mächtig; Agostino möchte ihn noch über Correggio stellen. Sie kommen 1582 nach Bologna zurück und eröffnen bald mit Lodovico ihre Schule. Correggios seelenvolle Anmut, sein Licht und seine Verkürzungen, sodann die Lebenskraft und die Farbe der Venezianer sind also das Nächste, was die Caracci suchen; außerdem verehren sie noch Raffael, aber mehr aus der Ferne und nicht einseitig wie die römischen

Manieristen. Agostino hat in einem berühmten Sonett diese Auswahl poetisch umschrieben. Er zählt einzelne Künstler auf, deren besondere Vorzüge sich der „gute Maler" aneignen soll, zuerst Michelangelo — das war recht und billig in diesen Zeiten — dann Tizian, Correggio, Raffael, ferner von den Neueren Tibaldi, Primaticcio und Parmeggianino, und weil doch das Epigramm eine Spitze haben muß, so nennt er am Schluß als einen solchermaßen vollkommen Gebildeten, seltsamerweise einen etwas älteren Manieristen, der nicht mehr am Leben war, jenen einst in Bologna wohlgelittenen Niccolò dell' Abbate (S. 42). Er mag das für schicklicher gehalten haben, als wenn er etwa seinen Vetter Lodovico so große Ehren zugesprochen hätte.

Eine auf den Grund gehende Charakterstik der drei Caracci würde sich in Worten nicht geben lassen, sie haben zu viel gemeinsames; vorlauten Fragern gab Annibale in Bezug auf die Fresken des Palazzo Sampieri (1593) die Auskunft: Wir haben das zusammengemacht. Um so kürzer läßt sich ausdrücken, was das Gemeinsame bedeutet im Vergleich zu der Malerei der Hochrenaissance. In allem Malerischen haben die Caracci gegen Correggio und die Venezianer verloren, dafür haben sie mit den Formen Michelangelos auch die plastische Auffassung eingetauscht, die ihre sämtlichen Bilder beherrscht. Lodovico war der leitende und blieb der organisierende Meister. Ihm, der zuerst gegen die Manieristen auftrat, muß es am schwersten geworden sein, die Manier, in der er selbst herangewachsen war, durch Selbsterwerb und umfassende Studien zu überwinden. Er hatte nichts leichtes in seinem Wesen, nichts geniales oder auch nur virtuosenhaftes, und er gab sich der Natur oder einzelnen künstlerischen Vorbildern nicht so unbefangen hin wie seine Vettern. Sein Stil ist das Ergebnis eines umfangreichen Wissens und großer Studien in der Zeichnung, man nennt ja seine Richtung eklektisch, dabei konnte keine völlig natürliche Erscheinung herauskommen. Seine Körperformen sollen offenbar groß und erhaben sein, sie wirken aber leicht übertrieben durch ihre Schwere und eine starkbetonte Muskulatur, Ausdrucksmittel, die von Michelangelo her allgemein in die Kunst des Verfalls eingedrungen waren. Auf neuen Studien beruht die Farbenbehandlung, denn Correggio oder Paolo ließen sich hierin wohl nachahmen, aber nicht erreichen und wiedergeben, und das Verdienst, eine eigene Technik für die Schule gefunden zu haben, gehört Lodovico. Er modelliert nicht mit ineinander vermalten Mischtönen, sondern einfarbig wie die Venezianer, aber auf einem dunkelbraunen Bolusgrunde mit gleichfalls dunklem Blaugrau, dessen Schichtendicke dann die Abschattierung ergiebt; darauf setzt er die pastose Modellierung mit Lokalfarben und die

Lasuren. Das an sich gewöhnlich warme und leuchtende Kolorit ist oft schwer und namentlich dann trübe und dunkel geworden, wenn die Deckfarbenschicht zu dünn oder der Bolus durchgewachsen ist. Lodovico hat seine Vettern, die früh starben, lange überlebt, den einen zehn, den andern beinahe zwanzig Jahre. Nach ihrem Tode schafft er noch mit ungeschwächter Kraft seine besten Werke und behält den Stil der Schule gleichsam in der Hand. Deshalb erscheint uns jetzt das Werk der Caracci, abgesehen von den Landschaften des Annibale, als ein Ganzes, und wo das hinreißende Leben eines schöpferischen Zeitalters fehlt und die echte eigene Größe durch gediegene Nachahmung ersetzt wird, da müssen wohl die Unterschiede der drei für unser Auge zurücktreten.

Agostino, der ältere der zwei Brüder, war weltmännisch und vielseitig gebildet, aber als Künstler nicht so impulsiv wie Annibale. Er war Theoretiker wie Lodovico, schriftstellerte, dichtete und gab an der Akademie den theoretischen Unterricht; dazu sammelte er Bücher und Schaumünzen und stach in Kupfer. Er war der Mann des feinen künstlerischen Geschmacks, und seine besten Bilder zeichnen sich durch eine vollkommene Abrundung aus: der Triumph der Galatea unter den farnesischen Fresken und die Kommunion des Hieronymus in der Pinakothek zu Bologna. Er kommt den Venezianern am nächsten. Er hielt sich gern in Venedig auf und kopierte dort für den Stich 1589 Tintorettos große Kreuzigung in S. Rocco zum höchsten Entzücken des Alten, vor allem aber zog es ihn zu Paolo Veronese, und diese Vorliebe spricht deutlich genug aus vielen seiner Bilder, wenn auch die venezianische Farbe dem Bolognesen unerreichbar blieb.

Annibale ist der temperamentvollere Künstler, eine echte Malernatur, absichtlich nachlässig in den äußeren Dingen des Lebens, dem gesetzteren Bruder unbequem voraneilend und oft mit ihm im Streite. Er hat eine noch reichere Phantasie, aber sie ist weniger diszipliniert, und die Komposition seiner Bilder ist oftmals nicht so geordnet wie bei Agostino. „Ich kann mich nicht verständlich machen, aber innerlich verstehe ich mich selbst sehr gut", schreibt er 1580 aus Parma an Lodovico. Annibale hat auch eine Anzahl Blätter radiert und als erster hervorragender italienischer Landschafter sich einen Namen gemacht. Lodovico betreibt diese neue Gattung noch nicht, und Agostino nur gelegentlich. Annibale ist der fruchtbarste, er hat am meisten gemalt und ist auch in den Gegenständen am mannigfaltigsten. Wir haben von ihm Andachtbilder, heilige Geschichten und kleinere religiöse Genredarstellungen, ferner Mythologie, Profangeschichte und einige Porträts, sowie

weltliche keck aufgefaßte Genrebilder. In der Formgebung erinnert er namentlich früher am meisten an Correggio, nur daß derbe, unmittelbar aus dem Leben genommene Zuthaten unausgeglichen dazwischen treten.

Kein Einzelbild der Caracci könnte uns einen so vollkommenen Begriff von ihrer Leistungsfähigkeit geben wie ihr großes Hauptwerk in dem langen Saale des Palazzo Farnese. In ihrer Tafelmalerei werden wir bei allem Bemühen immer die bessere Farbe eines Venezianers vergebens suchen; hier in dem Freskencyklus nötigt uns das Planmäßige und der Ernst der Durchführung überall zur Anerkennung des Gewollten. Hoch ist ihnen zunächst die Einteilung des Raumes anzurechnen, die Einfassung der Decke und der von den Wänden heraufreichenden Übergangsrundung mit gemalter Architektur und dekorativen Figuren: sie ist das letzte Zeugnis einer weisen und strengen Anordnung nach den Regeln der guten Zeit, worauf dann auf lange hinaus in der Deckenmalerei gänzliche Verwilderung eingetreten ist. In diesen gesimstragenden Atlanten, den sitzenden Riesenjünglingen mit ihren Fruchtschnüren und Tüchern, den Masken und Medaillons und den Amorettenpaaren (Fig. 27) erkennen wir sofort Michelangelos Sixtinische Decke als Vorbild. Die Wiederholung ist bisweilen buchstäblich, aber die Formempfindung ist weiter fortgeschritten, und in vielen dieser Figuren meldet sich das wildere Blut und die gewaltige Gebärde aus dem „Jüngsten Gericht". Der Ausdruck, zu dem übrigens auch Paolo Veronese mit beigetragen hat, erscheint hier geradezu gesteigert zum Barock, so daß in diesen Teilen wenigstens die Caracci mit unter die Redaktoren des ganzen Stils zu rechnen sind. Ein Versuch, in der dekorativen Kunst die Grenze zwischen der Hochrenaissance und dem Barock schärfer zu ziehen, müßte hier einsetzen.

Die Caracci waren dem Kardinal Alessandro Farnese durch seinen Bruder, den Herzog Ranuccio von Parma, der ihre Leistungen kannte, empfohlen worden. Lodovico kam 1597 nach Rom und ordnete das Geschäftliche. Er selbst hat wenig an dem Werke gearbeitet; er hielt sich nur vorübergehend in Rom auf, weil er durch Aufträge an Bologna gefesselt war. Den Plan des Ganzen entwarf Agostino mit einem gelehrten Freunde des farnesischen Hauses (Aguchi), der größte Teil der Arbeit fiel Annibale zu. Agostino, der sich bald mit seinem Bruder entzweite, reiste schon 1600 wieder ab, nachdem er zwei der Hauptbilder vollendet hatte. Er begab sich nach Parma und malte dort für den Herzog in dem Palazzo del Giardino ein reizvolles

kleines Deckenfresko, von dem wir unsern Lesern leider keine Abbildung geben können: um drei Amoretten als Mitte sind fächerförmig drei mythologische Szenen gelegt; an Stelle der vierten steht eine Inschrift zur Erinnerung an den Künstler, der hier über seinem unvollendeten Werke starb (1602).

Die Fortführung der Fresken im Palazzo Farnese blieb Annibale mit



Fig. 27. Von den Deckenmalereien der Caracci im Palazzo Farnese in Rom.

seinen Schülern überlassen. Eins der Bilder, Perseus und Andromeda an der einen Schmalwand, dazu ein Mädchen mit einem Einhorn über der Thür der nördlichen Langwand malte nach Annibales Kartons Domenichino. Jene einfarbig gehaltenen, als Stein und Bronze gedachten einrahmenden Teile umschließen farbige Haupt- und Nebenbilder (fünfzehn größere, außerdem noch acht kleinere und acht bronzefarbene Medaillons), Darstellungen aus der Mythologie, die ein Thema ausführen sollen: die Allgewalt der Liebe. Keiner,



Fig. 28. Triumph des Bacchus und der Ariadne, von Annibale Caracci. Rom, Pal. Farnese.

der je in diesem Saale gestanden hat, wird den Umweg zu den Bildern über das durchdachte Programm genommen haben. Das Anschauliche macht sich unmittelbar geltend. Das Ganze ist klar und übersichtlich, das Einzelne nachdrucksvoll und anziehend. Wir wählen zur Betrachtung das Beste, weil es der wenigsten Worte bedarf.

Annibales Hauptbild an der Decke, der „Triumph des Bacchus und der Ariadne“ (Fig. 28) giebt eine Fülle von Leben und Schönheit, beinahe zuviel für eine einzige Darstellung. Die nackten Leiber drängen sich, dazu Prunkgeräte und Beiwerk jeder Art, Tiere, Blumen und Früchte. Lauter



Fig. 29. Galatea und Polyphem, von Agostino Caracci. Rom, Pal. Farnese.

Rhythmus und Festrausch von einem Ende zum andern, viel mehr ausgelassenes, sinnliches Wesen, als etwa Paolo Veronese auf solcher Fläche zu geben pflegt. Agostinos Bilder, die Mittelstücke der beiden Langseiten, haben weniger Figuren und ein ausdrucksvolleres Liniengefüge. In dem edelsten des ganzen Cyklus, der „Entführung Galateas durch Polyphem“ (Fig. 29) kommt jede Gestalt zu ihrem Rechte, die überlegte Komposition wirkt wie bei Raffael als unbefangene, zufällige Schönheit, und alle Formen schwimmen in einem Meer von strahlender Farbe. Dieses Fresko kann sich neben den besten Mythologien der Früh- und Hochrenaissance behaupten. Weniger edel aufgefaßt, jedoch von einer überzeugenden Lebenskraft, ist das Bild der gegenüberliegenden Langseite: „Aurora, die den Kephalos entführt“; diese nachdrückliche irdische Sinnlichkeit tritt gegenüber Guido Renis Aurora so recht ins Licht

(Fig. 45, S. 83). Die Farbe ist schwerer und dumpfer als auf dem ersten Bilde. — Dem eigenartigen Beschützer der Künste, der diese Gaben nun sein eigen nannte, schien es angemessen, den Annibale am Schluß mit ganzen 500 Scudi dafür zu belohnen.

Wir haben, wie es sich bei einer Kunst der Nachahmung geziemt, gleich zu Anfang die Höhe bestiegen, von der ein Blick uns zeigt, wie weit überhaupt dieses Kunstvermögen führen konnte. Der Entwickelung der Caracci nachzugehen würde kein erhebliches Interesse mehr haben. Wir wählen darum aus Agostinos und Annibales früheren Tafelbildern nur noch einige Beispiele aus, die ihre oben gegebene Charakteristik vervollständigen mögen.

Dreimal finden wir den beliebten Vorwurf der Himmelfahrt Mariä, als Kirchenbild, bald mehr an Paolo Veronese, bald an Correggio anklingend, am frühesten (1587) von Annibale in Dresden (Nr. 303 aus dem Bruderschaftshause S. Rocco in Reggio), dann in Bologna (Pinakothek, Nr. 38 aus S. Francesco), endlich, am gelungensten, von Agostino (Bologna, Nr. 35 aus S. Salvatore) um 1590. Dieser Zeit gehört auch Agostinos berühmtestes Tafelbild an, die „Kommunion des h. Hieronymus“ (Bologna, aus S. Michele in Bosco; Fig. 30). Es ist mit vielem Nachdenken angeordnet und im Anschluß der Figuren an die Architektur besonders gelungen, es ist was man schön nennt, aber ohne tieferes Leben und am wenigsten bedeutend hinsichtlich der Köpfe. Von Annibale befindet sich in Dresden, wo man ihn außerhalb Italiens am besten kennen lernt, eine große Historie: „Rochus unter den Pestkranken“ (aus dem Bruderschaftshause in Reggio; Anfang der neunziger Jahre). Das tüchtig gezeichnete Bild ist stark überfüllt mit derben, ausladenden Körpern, es wirkt massig und schwer, auch durch seine dunkeln, undurchsichtigen Farben, und es ist für Annibale sehr charakteristisch. Anmutiger sind jedoch seine kleineren, genreartigen religiösen Bilder. Eins der hübschesten Beispiele dieser Gattung ist die Vierge au silence (Louvre; Fig. 31), von weichen Formen und feinem Helldunkel; die Brüstung mit den daraufliegenden Blumen und Früchten ist oberitalienisch, die Anordnung und das Format sind venezianisch, die Gesichtstypen in der Art des Correggio. Es war nicht zum Vorteil der ganzen Richtung, daß sie sich eigentlich nur monumental aussprechen wollte. Wie glücklich hingegen Annibale bisweilen gerade in seinem Hauptfach, der Mythologie, Seitenwege findet, zeigt eine kleine Musik-Pastorale, etwa Apollo und Pan, auf einem Breitbilde der National Gallery (S. 40, Kopfleiste Fig. 22). Der Hirtenjüngling sieht über seine Syrinx hinweg auf



Fig. 30. Kommunion des h. Hieronymus, von Agostino Caracci. Bologna, Pinakothek.

den spitzohrigen Waldmenschen, der ihn nachdenklich ins Auge gefaßt hat; die Landschaft spricht mit; der Eindruck ist gefällig und frei, ganz modern, Annibale reicht hier Böcklin die Hand. Bezeichnend für Annibale, meisterhaft gemalt, keck und frisch aus dem Leben gegriffen, ist noch sein die Laute schlagender „Mascherone“ (Dresden), ein Porträt in halber Figur auf dunklem Grunde, das bereits etwas von einem Sittenbilde an sich hat, der-



Fig. 31. Vierge au silence, von Annibale Caracci. Louvre.

gleichen Annibale mehrfach malte; sie erinnern uns an die ähnlichen Gegenstände Caravaggios und der Niederländer. Man halte dagegen ein Porträt Agostinos, die adlich aufgefaßte Johanna Parolini (1598, Berlin), im Sessel, bis zu den Knieen, einfach in Kleidung und Haltung, aber fein, jeder Zoll eine Dame, — und man hat wieder einen Gegensatz zwischen Agostino und Annibale.

Endlich haben beide Brüder, zuerst unter den Italienern, auch selb-

ständige Landschaften gemalt. Von Agostino besitzt der Palast Pitti ein Bild in Gouachefarben, eine felsige Gegend mit Wasser und badenden Männern. Der eigentliche Schöpfer der Gattung ist jedoch Annibale. Von ihm finden sich in der Galerie Doria in Rom vier größere und zwei kleinere Stücke, mit edlen Linien, eingehend und ausdrucksvoll gegebener Vegetation und den Anfängen einer atmosphärischen Stimmung; sie haben allerlei biblische Staffage in kleinen Figuren. Wie sie mit ihrer Lünettenform ursprünglich als freskoartige Wanddekorationen dienten, so haben überhaupt die Landschaften dieser ganzen Richtung einen stark dekorativen Zug; sie enthalten vielerlei Gegenstände und zeigen noch nicht das gesammelte, auf wenige Haupteindrücke angelegte Naturbild der späteren Holländer. Die hier mitgeteilte Landschaft Annibales (Berlin; Fig. 32) ist ein sprechendes Zeugnis seiner Auffassungsweise. Man sieht sofort, daß sie komponiert ist. Sie ist ohne Mittelpunkt, panoramaartig auseinander gezogen. Auch die Staffage, aus leicht geänderten venezianischen Erinnerungen gewoben, ist zu weit verstreut, um energisch wirken und die Sprache der Natur verstärken zu können; diese Landschaft hat viele Reize, aber keinen eigentlichen Charakter. Man meint ihr die Hand eines Malers anzusehen, der die Gattung nur nebenher betrieb. Sie war kurz vor dieser Zeit zuerst in den südlichen Niederlanden aufgekommen, als einfache Porträtdarstellung des heimatlichen Bodens. Durch das Antwerpener Brüderpaar Bril war sie nach Rom gebracht worden, wo sie dann mit den Bestandteilen der südlichen Natur auch eine höhere Komposition annahm und Linienwirkung auszusprechen suchte. Mattheus Bril war schon 1584 in Rom gestorben, erst sechsunddreißigjährig, lange ehe die Caracci ankamen. Ihm gehört ein Teil der von beiden Brüdern im Vatikan ausgeführten Fresken, in der Sala Ducale etwa die Jahreszeiten an der Wölbung und die Ruinenlandschaften der Langseiten, in der Bibliothek die sechs Deckenbilder mit den Bücherfabriken (Wörmann); sichere Staffeleigemälde von seiner Hand sind nicht mehr nachweisbar. Sein Bruder Paul, der 1574 aus Antwerpen bei ihm eintraf, zwanzig Jahre alt und noch ganz unfertig, wurde zunächst sein Schüler, dann aber der eigentliche Vertreter dieses Stils. Er gab den Landschaften mehr Naturstimmung, aber auch mehr Harmonie und höhere italienische Haltung; er ist der Vorgänger von Claude Lorrain, der ihn auch noch persönlich in Rom gekannt haben wird. Überaus zahlreich sind seine römischen Fresken: dreizehn Landschaften mit Einsiedlern als Staffage in einem Gange von der Sakristei der Kirche S. Cecilia, vier Jahreszeitenbilder im Palast Rospigliosi. Neben ihnen haben aber auch noch die Staffeleibilder



Fig. 32. Landschaft, von Annibale Caracci. Berlin.

ihre besondere Bedeutung. Er malte sie alle in Rom, die kleineren auf Kupfer, die größeren auf Leinwand, anstatt auf der nordischen Holztafel,



Fig. 33. Landschaft mit Tobias, von Paul Bril. Dresden.

sie wurden jenseits der Alpen geschätzt und finden sich in vielen Sammlungen, im Louvre fünf, in Dresden vier, im ganzen eine lange Reihe, datiert zwischen 1598 und seinem Todesjahr (1626). Bald mit Heiligen, bald mit

Hirten oder Mythologien staffiert, zeigen sie uns, wie der Künstler anstatt der niederländischen allmählich die freiere italienische Weise annimmt, und wie wir uns sein Verhältnis zu Annibale Caracci, den er jedenfalls persönlich kannte, vorzustellen haben. Man vergleiche z. B. unter den Dresdener Bildern eine kleine, trotz ihren römischen Ruinen vlämisch-kleinliche Landschaft von 1600 oder die umfänglichere Berglandschaft von 1608 mit der ganz späten, breit gemalten Tobias-Landschaft von 1624, die hier mitgeteilt wird (Fig. 33), weil von den römischen Fresken keine Abbildung zu erreichen war. Man empfindet hier etwas von landschaftlicher Intimität, was noch tiefer geht als bei Annibale, was Poussin verwandt ist und auf Claude Lorrain vorbereitet.



Fig. 34. Die Transfiguration, von Lodovico Caracci. Bologna, Pinakothek.

Unter den drei Caracci muß Lodovico in seiner Gesamtleistung am höchsten gestellt werden, obwohl ihm kein einzelnes Werk von dem Range der farnesischen Fresken mehr zur Seite steht. Seine Thätigkeit ist erstaunlich ausgedehnt. Er schuf unter Beihilfe seiner Schüler große Freskencyklen: Szenen aus dem Leben der Heiligen Benedikt (21) und Cäcilie (16) in dem Klosterhofe von S. Michele in Bosco bei Bologna (1604—1605, athletische Körperformen und michelangeleske Verrenkungen, jetzt sehr zerstört), — Engelreigen im Dom von Piacenza (1605) und zahlreiche Tafelbilder, die sich meistens in Italien (Bologna) befinden; die großartigsten gehören in die Zeit, als er nur noch allein am Leben war (seit 1609). Wir wählen daraus eins, weil es durch sein Verhältnis zu einem klassischen Vorbilde für die Erkenntnis des bolognesischen Stils wichtig ist, die Transfiguration (Bologna; Fig. 34). Raffael hatte Moses und Elias zu den Seiten Christi schweben lassen (I, Fig. 350). Hier müssen die

zwei Heiligen um des Kontrastes willen sitzen, unbequem und aufgeregt wie bei Michelangelo, und noch aufgeregter drängt sich Christus mit winkender Gebärde aus der Gruppe hervor. Die Apostel unten sind stark vergrößert und in ihren Stellungen und Gesten unmäßig übertrieben, nur damit möglichst viel Masse und Bewegung in dem eng gepreßten Raume gezeigt werden könne. Es ist dasselbe Formgefühl, das später in der Architektur und der Plastik des Hochbarock seine Entladung gesucht und gefunden hat.

Als die Caracci in Rom an ihren Fresken für den Kardinal Farnese arbeiteten, trafen sie mit einem anderen Oberitaliener zusammen, in dem sie einen gefährlichen Gegner finden sollten: Michelangelo Merisi, der gewöhnlich nach seinem Heimatorte bei Bergamo Caravaggio genannt wird (1569—1609). Niedrig geboren und ohne bessere Erziehung, von Charakter leidenschaftlich, zügellos bis zur Roheit, aber ein großes Talent, war er ohne Lehrer seinen eigenen Weg gegangen. Er gab die Natur wieder, wie er sie sah, ohne viel Theorie, kraftvoll und oft derb; die Farbe hatte er erst in Mailand erlernt, dann an den Bildern der älteren Venezianer, namentlich Giorgiones. Er malte keine Heiligenbilder, sondern weltliche Gegenstände, wie man sie bis dahin in Rom nicht gesehen hatte. Anfangs war es ihm nur kümmerlich gegangen, er mußte sich in der Werkstatt eines angesehenen manieristischen Modemalers, des Cavaliere d'Arpino († 1640), dann bei einem noch untergeordneteren Bilderfabrikanten sein Brot verdienen; endlich erregte er Aufsehen mit seinen ganz neuen Gegenständen und mit der Art, wie er sie malte, und sein Weg war gemacht.

Man hatte den feierlichen Ton satt, und Hoch und Niedrig freute sich z. B. an einem mit Blumen gefüllten Wasserglase, das auf einem Tische vor musizierenden jungen Leuten stand und mit seinem Spiegel die ganze Umgebung, namentlich ein Fenster äußerst natürlich zurückwarf. Dieses jetzt verschwundene Gemälde erklärte der Maler selbst später für sein bestes. Ähnliche Bilder haben sich aus seiner früheren Zeit erhalten, die in der Hauptsache eine Periode der Genremalerei gewesen ist. Aber die burleske nordische Art, das Leben des niederen Volkes darzustellen mit zahlreichen und darum meist kleinen Figuren, oder ein heimeliger Innenraum in seiner Beleuchtung mit allen seinen Intimitäten hätte in Italien keine Stelle finden können. Der Italiener verlangt auch im Gewöhnlichen Haltung und eine

angemessene Stilhöhe. Dem entsprach nun Caravaggios für venezianisch geltendes, freilich stark umgedeutetes Sittenbild mit wenigen lebensgroßen Halbfiguren, in scharfer Ausprägung auf neutralem Hintergrunde höchst sicher ausgeführt in einem hellen, goldigwarmen Gesamtton, seiner „ersten“ Manier. Eine Zigeunerin wahrsagt einem Jüngling (Kapitol); die drei Kartenspieler



Fig. 35. Lautenspielerin, von Caravaggio. Wien, Liechtenstein.

(früher im Palazzo Sciarra; später noch einmal in seiner zweiten, schwarzschattigen Manier und etwas im Gegenstand abgeändert wiederholt, in Dresden); die Lautenspielerin (Wien, Liechtenstein; Fig. 35). Dieses beinahe mit venezianischer Farbe gemalte Mädchen, das die Laute sinnend und auf ihren Ton horchend, ans Ohr gehoben hat, ein für Caravaggios Art ungewöhnlich zartes Motiv, geht zeitlich den ähnlichen Erfindungen der Holländer voran.

Musizierende jugendliche Personen, einzeln oder zu mehreren, kommen öfter vor. Der hier abgebildete Lautenspieler (Turin; Fig. 36) erinnert in seiner kecken Natürlichkeit an einen Flamländer oder an Frans Hals. Ein der-



Fig. 36. Lautenspieler, von Caravaggio. Turin.

artiges Modellstück nähert sich schon dem Porträt. Auch wirkliche Porträts finden sich von Caravaggio, aber sie sind gewöhnlich weniger individuell als die der gleichzeitigen Niederländer oder des Velazquez. Eins der besten,

aus seiner späteren Zeit, stellt seinen Gönner dar, den Maltesergroßmeister Alof de Vignacourt (Louvre; Fig. 37), worauf namentlich der begleitende Page ansprechend aufgefaßt ist.



Fig. 37. Alof de Vignacourt, von Caravaggio. Louvre.

Nach 1600 finden wir Caravaggio in Rom mit anderen Gegenständen beschäftigt. Er malt große Kirchenbilder in Menge, wie es scheint, hauptsächlich aus Künstlerehrgeiz; er will die Caracci und ihre Schüler ausstechen.

Sein Ziel ist die menschliche Gestalt, vorwiegend die männliche des kräftigen, höheren Lebensalters, die Erscheinung der Körperformen in Licht und Schatten, die Bewegung der Gliedmaßen und das Spiel der Muskeln. Die Figuren sollen für sich allein wirken. Für ausgeführte Hintergründe oder gar Architekturen hat er keinen Sinn; er ist weniger historisch gestimmt als die Caracci, die sich hierin stilvoll an die Hochrenaissance anschließen. Zugleich mit dem neuen Stoffgebiet entwickelt er eine neue, zweite Manier, mit hocheinfallendem „Kellerlicht", das die belichteten Formen scharf gegen schwarze Schatten und den meist dunklen Hintergrund absetzt. Der goldene, mildfarbige Ton seiner ersten Periode ist verschwunden. Die neue, rücksichtslose Erscheinung wirkte. Seinen Gegnern wurde bange bei dieser Konkurrenz. Guido Reni suchte sich eine Zeitlang, vor 1604 und seit 1605, die Vorzüge seiner Manier anzueignen; Annibale Caracci machte boshafte Scherze über ihn und malte eine Karikatur: Caravaggio als Halbwilder mit drei Affen füttert einen Papagei (Neapel).

Zeitgenössische Berichterstatter, die übrigens alle auf der Seite der bolognesischen Maler, zum teil auch auf Seiten der zweiten Gruppe seiner Gegner, der römischen Manieristen stehen, verkündigen mit Behagen, wie schlecht er sich in diesen Verwicklungen aufgeführt habe. Dem Guido hätte er, als der ihm nachzuahmen suchte, gesagt, er wolle ihm nicht nur mit dem Pinsel, sondern auch noch auf sonstige Weise dienen. Mit anderen hätte er es noch schlimmer getrieben, und nach vielerlei Händeln und Thätlichkeiten mußte er schließlich eines Totschlags wegen 1606 aus Rom flüchten. Er ging nach Neapel. Dort verstand man Menschen seiner Art besser, und seine energischen, ganz auf Kontrastwirkungen gemalten Bilder mußten wohl den Neapolitanern gefallen. Dann zog er zu den Malteserrittern, unter denen er wohlgelitten war, bis er infolge eines Streites nach Sizilien floh. Nun irrte er von einer Stadt in die andere und malte Kirchenbilder, die noch jetzt in Syrakus, Messina und Palermo zu finden sind; dann aber setzte er, weil es ihn wieder nach Rom hinzog, 1609 nach Neapel über. Hier empfing er die Erlaubnis zur Rückkehr, die ihm bis dahin jenes Totschlags wegen verwehrt war, machte sich auf unter Abenteuern und Gefahren und starb unterwegs, buchstäblich auf der Landstraße. „Düster wie er das Leben ansah und in seinen Schöpfungen wiedergab, war auch die Entwickelung seines eigenen Daseins und sein Ende. Selten wohl werden die Erlebnisse und das persönliche Wesen eines Künstlers so sehr mit dem Charakter seiner Werke sich decken" (Eisenmann).



Fig. 38. Grablegung Christi, von Caravaggio. Rom, Vatikanische Galerie.

Dies gilt hauptsächlich für die Werke seiner zweiten Periode, die Kirchenbilder, von denen wir nun einige zu betrachten haben.

In dem Berliner Museum findet sich ein robuster „Matthäus“, der mit übergeschlagenen Beinen dasitzt und sein Evangelium in ein Buch schreibt, wobei ihm ein plumper, blöde dreinsehender Engel die Hand führt. Einst hing das Bild als Mittelstück eines Altarwerks in einer Kapelle der Kirche S. Luigi dei Francesi, es war die erste größere Arbeit, die dem Künstler in Rom aufgetragen wurde, — die Geistlichkeit ließ es sofort entfernen und durch ein anderes Bild ersetzen, das sich noch jetzt dort befindet zwischen zwei nicht minder derb aufgefaßten Seitenstücken, der Berufung und dem Martyrium des Apostels. — Aus einer anderen römischen Kirche stammt eine kolossale Darstellung des „Todes der Maria“ (Louvre), ihr Leib ist häßlich aufgedunsen, ihre Umgebung mit dem Ausdruck heftigster Trauer um sie versammelt. In S. Maria del Popolo in Rom finden wir eine „Bekehrung Pauli“ und eine „Kreuzigung Petri“ von ähnlich derber und packender Auffassung. Mindestens sechsmal hat er die „Verleugnung Petri“ dargestellt, zuerst in einer Radierung von 1603, außerdem viele andere biblische Geschichten, namentlich Passionsszenen. Unter diesen ragt die „Grablegung Christi“ im Vatikan hervor (Fig. 38; eine andre in Berlin) durch den vollkommen schönen Christuskörper, den geschlossenen Aufbau der Gruppe, den lebendigen, abgestuften, dabei nicht unangenehm übertriebenen Ausdruck des Schmerzes und eine wunderbar in Licht und Schatten durchgeführte Modellierung des Fleisches. So etwas hat Caravaggio nicht wieder gemalt. Ruhig gehaltene religiöse Darstellungen entsprachen weniger seiner Art. Auf seiner Tafel mit der „Madonna von Loreto“ (Rom, S. Agostino) interessieren uns vorwiegend zwei vor ihr knieende Pilger mit schmutzigen Füßen und zerlumpten Kleidern, und auch auf dem hier mitgeteilten Kirchenbilde, wo die Madonna an eine ganze Gruppe ähnlichen Volks durch Petrus Martyr und Dominikus Rosenkränze verteilen läßt (Wien; Fig. 39), ist diese trefflich aufgefaßte Umgebung — links das Porträt des Stifters — bei weitem der wichtigste Teil.

Diesen Grad von Leben und diese Naturwirklichkeit haben die Caracci niemals erreicht, — ihnen erschien das gemein, — und auch Caravaggio nicht immer, denn wo ihn das Modell oder auch der sorgfältige Fleiß in der Ausarbeitung verläßt, da kann uns das Niedrige nicht mehr gefallen; ohne Individualisierung wird es häßlich. Rubens, der sich auf diese Dinge verstand, veranlaßte den Herzog von Mantua zum Ankauf jenes Todes



Fig. 39. Madonna und Petrus Martyr, von Caravaggio. Wien.

Mariä im Louvre, er kopierte ferner die Vatikanische Grablegung, und eine Kreuzigung Petri in der Eremitage ließ er sich noch viel später zum Vorbild dienen für seine Darstellung in der Petrikirche zu Köln.

Neben diesen Kirchenbildern hat Caravaggio auch noch später und in dem Stil seiner zweiten Periode Sittenbilder, Mythologisches und Allegorien gemalt. Auf einem Bilde dieser letzten Art (Berlin, Nr. 369) sehen wir „Amor als Herrscher", vollwüchsig, nackt, mit Geierflügeln, wie er allerlei am Boden liegende Abzeichen von Krieg und Frieden, Kunst und Wissenschaft triumphierend mit Füßen tritt, auf dunklem Hintergrund, vor 1603, nicht mehr in dem frühern Goldton, sondern schon mit schwarzen Schatten gemalt, ein Werk von vieler Lebenskraft. Dazu gehört als Gegenstück trotz dem etwas größeren Umfang, der „überwundene Amor", ganz im gleichen Stil (Berlin, Nr. 381), auf der Erde liegend mit kokett dargebotener Rückseite, niedergeworfen von einem geharnischten Genius mit Adlerflügeln, dem höher gerichteten Geiste also, der die niedrigen Triebe überwindet.

Trotz des Ansehens in dem Caravaggio bei einzelnen stand, hielten ihn seine italienischen Zeitgenossen für einen Verschlechterer und Verderber der Kunst, während die Bilder der Caracci und ihrer Schüler immer höher im Preise stiegen. Rubens und überhaupt die Flamländer, z. B. Gerard van Honthorst dachten anders, auch französische Maler suchten ihm nachzuahmen (Valentin, Simon Vouet). Er starb früh, vierzig Jahre alt, aber doch nicht zu früh, denn er hat, ohne eine eigene Schule zu hinterlassen, weitergewirkt durch seinen Einfluß auf Ribera, Salvator Rosa und sogar auf Velazquez, die alle seinen Wirklichkeitssinn höher schätzten als die stilvolle Konvenienz der Caracci. Und heutigen Tages sind ebenfalls seine Eigenschaften wieder wertvoll geworden, aber noch nicht seit langem und auch nicht durchweg. Denn der breite Strom des allgemeinen Kunstgeschmacks hat ihn im 18. Jahrhundert so gut wie ganz untergehen lassen, und für die große Masse schwimmen wohl noch immer die Caracci und ihre Schüler obenauf. Zu diesen wollen wir uns jetzt wenden.

Die Nachfolger der Caracci sind keine Neuerer in irgend einem tieferen Sinne. Nehmen wir ihre Leistungen als Ganzes und vergleichen wir sie mit den Werken der Caracci, so wird uns nicht häufig etwas an Erfindung, Komposition oder Zeichnung begegnen, dem nicht die Caracci ähnliches entgegenzustellen hätten. Höchstens finden wir die Affekte, namentlich

die weicheren bei Guido Reni und Guercino zarter abgetönt und, was manchmal damit zusammenhängt, den malerischen Ausdruck im allgemeinen verfeinert. Das Hervorstechende an dieser Künstlergruppe bleibt immer die sichere, virtuose Verbreitung ihres Lernschatzes, die zu oft nur an dem Technischen ihr ganzes Genügen findet, eine Massenproduktion, gegen die die Maler der klassischen Zeit nicht aufkommen. Von Guido Reni haben wir Hunderte von Bildern, und Francesco Albani hat nach seiner eigenen Angabe 45 Altarblätter gemalt, obwohl seine Hauptthätigkeit einer anderen Gattung zugewandt war. Das konnte nur bei einer Kunstrichtung sein, die mit der Zeit ging, und niemals vielleicht ist ein Kreis von Künstlern doch nur zweiten und dritten Ranges so von der Gunst der Zeitgenossen gefördert worden wie hier. Äußerlich zeigt sich das schon in den Preisen, die sie ihren Abnehmern machen können. Zwischen 1620 und 1640 rechnen Guido und Domenichino in ihren Kontrakten für jede lebensgroße Figur eines Werkes durchschnittlich 100 Scudi, Lanfranco rechnet für jede Figur eines nur kleinen Tafelbildes sogar 200, Guido fordert einmal 200 Dukaten, und Guercino, der sich für im ganzen sieben Figuren mit 600 Scudi begnügt, gilt für bescheiden. So hoch also schätzte man schon damals diese Malerei in Gelde ab, später aber, als die Produktion längst stille gestellt war, erhöhte sich der Marktpreis gelegentlich noch bedeutend. Guidos „Ninus und Semiramis", ein Bild seiner zweiten Manier, an dem wir heute vieles auszusetzen finden (Dresden, Nr. 325), wurde 1752 den Erben des ersten Besitzers für 3000 Dukaten abgekauft.

Wo die kaufmännische Seite des Kunstbetriebes so nackt hervortritt, müssen sich wohl die unedleren Triebkräfte verstärken. Ein Zeichen dieses Zeitalters (1620—1660) sind die Künstlerfehden. Auch in der klassischen Zeit hat es Gegnerschaften und offenen Streit gegeben (Lionardo und Michelangelo; Raffael und Sebastiano), aber jetzt wird das alles heftiger und häßlicher, der Künstlerehrgeiz scheint in der Geldfrage, in Brotneid und Gewinnsucht erstickt zu sein, und das Rechnen, Intriguieren und Schädigen gehört mit zum Leben und zur Tagesgeschichte. Die Schauplätze dieses Treibens sind Bologna, Rom und Neapel. In Bologna, von wo die Schüler der Caracci ausgehen, hat ihre Richtung die Oberhand und mit den Gegnern leichtes Spiel, unter einander vertragen sie sich; erst später werden Guido und Albani bittere Feinde. In Rom gerät schon Guido mit Annibale Caracci in Zwiespalt, wogegen dieser den Domenichino vorzieht. Guidos Streit mit Caravaggio haben wir bereits kennen gelernt (S. 65); über-

haupt aber geraten hier die Bolognesen mit den Künstlern andrer Richtungen aneinander, und dann verlegen Guido, Albani und Guercino ihren Aufenthalt wieder nach Bologna zurück. Am schlimmsten wird die Sache in Neapel. Während der Renaissance war hier der Boden wenig fruchtbar gewesen; gegenüber der großen Entwickelung des italienischen Nordens hatte nur eine bescheidene Provinzialkunst weiter gelebt. Jetzt suchten die spanischen Vizekönige und einige Kirchenvorstände eine Verbindung mit der in Rom neu aufgeblühten Malerei. Die bolognesischen Maler, die nun zu verschiedenen Aufgaben nach Neapel berufen wurden, begegneten dort großen Widerwärtigkeiten. Die neapolitanische Malerei hatte von Caravaggio während eines längeren Aufenhalts neue Anregungen empfangen; sie verfolgte eine ganz andre Richtung als die Caracci. Diese Einheimischen — der bedeutendste ist Ribera — traten den Ankömmlingen feindlich entgegen. Der Streit nahm die heftigsten Formen an, Dolch und Gift sprachen mit nach Landesart. Guido entging nur mit Not einem Mordanschlag und verließ Neapel nach kurzem Aufenthalt (1621). Domenichino arbeitete hier seit 1630 und starb, wie man meinte, an Gift (1641). Lanfranco, der gleich nach ihm gekommen war, kehrte erst 1646, kurz vor seinem Tode, nach Rom zurück. Neapel aber, das auf eine so wenig rühmliche Weise noch einmal in die Kunstgeschichte hereingezogen wurde, hat durch diese Maler eine Menge von Kirchenbildern bekommen (in Gesù Nuovo, S. Martino und der Schatzkapelle des Domes).

Den größten Ruhm hat Guido Reni (1575—1642) gewonnen, seine Begabung ist die reichste und seine Leistung am vielseitigsten. Sein etwas jüngerer Freund Domenico Zampieri, wegen seiner unscheinbaren Figur und seines bescheidenen Wesens Domenichino genannt (1581—1641), hat erst durch Fleiß erringen müssen, was ihm die Natur nicht so leicht gewährte, dann aber mit seinen Leistungen nicht nur oft seinen Freund erreicht, sondern manchmal sogar eine Kraft des Ausdrucks gewonnen, eine gesunde Herbigkeit, die an die besseren Zeiten der Renaissance erinnert und der man bei Guido kaum begegnen wird (Nilusfresken in Grottaferrata, Jagd der Diana in Villa Borghese). Francesco Albani (1578—1660), ein kleines Talent, mehr ein Dilettant von feinem Geschmack als ein eigentümlicher Künstler, ist nur in einer bescheidenen Gattung von Bildern individuell.

Alle drei, in Bologna geboren, hatten, ehe sie in die Schule der Ca-

racci eintraten, bei einem dort ansässigen Flamländer, Dionys Calvaert aus Antwerpen († 1616) gelernt, einem tüchtigen Koloristen, der z. B. Raffaels Cäcilie kopierte (Dresden) und manierierte Kirchenbilder im italienischen Geschmack malte. Auf diese erste, äußerliche Berührung der Bolognesen mit dem Norden sollte bald eine tiefer gehende wirkliche Anregung folgen. Im Jahre 1600 kam Rubens nach Italien, um die italienische Renaissance auf eine noch kräftigere Art fortzusetzen als die Caracci und selbst wieder auf viele Italiener einzuwirken (S. 26). Er war Guido Reni ungefähr gleichalterig, dieser schätzte ihn und war sich bewußt, ihm viel zu verdanken. Auch Rubens wird bei seinen Gnadenbildern und Mythologien sich manchmal seines begabtesten italienischen Zeitgenossen erinnert haben, daß aber „am Ende alles wie in einem Wettstreit zwischen beiden kulminiere“ (J. Burckhardt), ist zuviel gesagt, denn bei jedem ernsthaften Vergleich müßte doch Guido ungeachtet seiner „großen italienischen Idealität“ weit hinter dem Heros von Antwerpen zurückstehen, der nun nach dem Abblühen der italienischen Renaissance das Szepter ohne Konkurrenz in die Hand nimmt. Dies Verhältnis kann auch für Domenichino und Albani nicht ohne Bedeutung geblieben sein; Domenichino verkehrte später viel mit Rubens jüngerem Freunde, dem Bildhauer du Quesnoy*).

An diese drei Bolognesen reiht sich Lanfranco (1580—1647) aus Parma, der Stadt Correggios, dessen auf Untersicht berechnete Kuppelmalerei er mit nie fehlender Sicherheit in die Formen des 17. Jahrhunderts hinüberleitete. Seine Zeitgenossen wiesen ihm in dieser Hinsicht den ersten Platz an, und noch über ein Jahrhundert lang ist er darin vorbildlich gewesen. Wir können seine Kunst um ihrer Wirkungen willen bewundern, weil aber ihre Quellen nicht tief sind, werden wir uns auch nicht tiefer mit ihr einzulassen haben.

---

*) Eine Übersicht dieser ganzen künstlerischen Filiation in Form eines Stammbaumes wird manchem Leser erwünscht sein:

Caravaggio † 1609 | Die Caracci bis 1619

Ribera † 1656 | Guido Reni † 1642, Domenichino † 1641, Albani † 1660, Guercino † 1666 | Rubens kommt 1600 nach Italien

Salvator Rosa † 1673 | Velazquez † 1660, Murillo † 1682 | Bernini † 1680

Interessanter ist der viel jüngere Barbieri aus Cento bei Bologna (Guercino, der Schielende, genannt, 1591—1666). Ohne ein Schüler der Caracci zu sein, bildete er sich erst später, nachdem er in geringen Werkstätten gelernt hatte, an Lodovico Caraccis Bildern selbständig aus. Seine Jugendwerke sind viel naturalistischer; wenn sie manchmal an Caravaggio erinnern, so kann das nicht die Folge einer persönlichen Berührung sein; die hierauf bezüglichen älteren Mitteilungen (Passeri) sind grundlos. Guercino kam erst 1621 nach Rom, als Caravaggio längst tot war.

Guido und Domenichino gingen zunächst äußerlich denselben Weg und wurden schon von den Kunstliebhabern ihrer Zeit in ihren Leistungen gegen einander abgewogen. Wir betrachten sie am besten zusammen.

Als Guido 1605 zum zweitenmale von Bologna nach Rom gekommen war, fand er, wie wir sahen, kein Verhältnis mehr zu Annibale Caracci. Er versuchte es vorübergehend mit einer kräftigen Natursprache und malte Bilder in der Art Caravaggios: „Petri Kreuzigung“ (Vatikan) und „die Einsiedler Antonius und Paulus“ in der Felsenhöhle unter einer Wolkenmadonna mit verehrenden Engeln (Berlin). Die Körper sind von einer an Rubens erinnernden Formenfülle, derb im Ausdruck, plastisch und mit tiefen Schatten modelliert wie bei Caravaggio. Während dieser Zeit finden wir Domenichino unter Annibale Caracci an den Fresken der Galerie Farnese beschäftigt (S. 51), und ein gleichzeitiges Tafelbild: Petri Befreiung (S. Pietro in Vincoli) zeigt ihn uns ganz als Schüler der Caracci: vier Figuren, wie bei Raffael in der Heliodorstanze, aber barockmäßig verändert; Petrus ist aufgewacht und wendet sich erschreckt dem Engel zu. Für denselben Auftraggeber, Kardinal Agucchi, malte er gleich darnach unter den äußeren Arkaden von S. Onofrio in drei Freskolünetten den h. Hieronymus — getauft, von einem Engel ausgezankt und versucht in der Wüste — vortrefflich gezeichnet in der Art der Caracci, aber im einzelnen, namentlich in der Figur des Heiligen individuell und voll Ausdruck, viel frischer als die gestellten Tafelbilder der Caracci; das Nackte ist sinnlich schön (Mädchentanz der „Versuchung“), das Kolorit höchst wirksam, kühl bis zum Silberweiß.

Und nun verbreitet sich über Rom und von Rom aus weiter unter dem Schutze dreier Päpste, die wir früher kennen gelernt haben (S. 6, 16), Pauls V., Gregors XV. und Urbans VIII., ihrer Nepoten, der Nepoten früherer Pontifikate und vieler anderer Gönner, diese italienische Malerei

der Nachblüte, hauptsächlich durch die Thätigkeit der Caraccischüler, in einer solchen Menge von Fresken und Tafelbildern, daß das Zeitalter Raffaels und Michelangelos äußerlich dagegen zurücksteht und daß unsere Übersicht nur einzelnes aus diesem Reichtum hervorheben kann.

Guido und Domenichino sollten ihre Kräfte an einer und derselben Stelle messen (1608). Der Kardinal Scipio Borghese trug ihnen Freskenschmuck für die Kapelle S. Andrea neben der Kirche S. Gregorio Magno auf. Domenichino malte rechts vom Eingang das Martyrium des Heiligen: er ist ganz entkleidet und soll von rohen Henkern gegeißelt werden, die grausam naturalistische Marterszene umstehen sprechend aufgefaßte Zuschauer in schön verteilten Gruppen; so sehr die Teile im Stil kontrastieren, so wohl geordnet und übersichtlich, mit vollem Bedacht komponiert ist das Ganze. Guido hat links den Gang des Andreas zur Richtstätte mit Landschaftshintergrund dargestellt: der Heilige betet knieend vor dem Kreuze, an dem er sterben wird; die Henker und die Zuschauer, darunter schöne Gruppen, sind gleichmäßiger aufgefaßt, in ihren Formen leise dem Quattrocento angenähert; die Gesamthaltung ist höher und edler als bei Domenichino, ohne doch an Innigkeit zu verlieren. Welcher von den beiden hat den Preis gewonnen? Die Farbe ist jetzt beinahe zerstört. Annibale Caracci urteilte damals, an angeborenem Schönheitssinn und leichter Begabung möge Guido voranstehen, bei Domenichino sei die künstlerische Durchbildung größer. Das wird wohl die anderen Kunstkenner überzeugt haben. Dem Domenichino fiel von jetzt an ein Auftrag nach dem andern zu.

Unter seinen Fresken dieser Periode zeichnen sich acht Darstellungen aus dem Leben des h. Nilus aus, in der Kapelle des Heiligen zu Grottaferratta (1609, für Kardinal Farnese). Hier regt sich doch ein ganz anderes Leben als bei den Caracci. Man sieht das Naturstudium namentlich den Nebenfiguren an, den blasenden Reitern und den stehenden und schreitenden Männern auf dem einen der beiden Hauptbilder an den Langwänden der Kapelle, der „Begegnung des Heiligen mit Kaiser Otto III. in Gaeta". Vielerlei Bewegung drängt sich in den kleinen Zügen hervor, und doch ist das Ganze durch die Linienführung unter einen großen Eindruck gebracht. Die Farbe ist einheitlich gestimmt, wie es sich für das Fresko schickt, und kühl wie gewöhnlich bei Domenichino. Gelegentlich fällt er wohl noch etwas in den allgemeinen Formenausdruck der bolognesischen Schule zurück, wie bei den Engeln, die eine mädchenhafte Madonna umgeben; beinahe schüchtern reicht sie dem Nilus und seinem Schüler Bartholomäus einen Apfel hin (Fig. 40). —

Bald darnach entstand das beste Tafelbild Domenichinos, es gilt für das schönste in Rom neben Raffaels Transfiguration (diesen Vergleich hat schon Poussin gemacht), der es jetzt gegenüber hängt, die „Kommunion des h. Hieronymus" (Vatikan; Fig. 41). Domenichinos Gegner, voran Lanfranco, machten ihm zum Vorwurf, daß er Agostino Caracci (S. 54) plagiiert habe, aber die Komposition



Fig. 40. Madonna mit den Heiligen Nilus und Bartholomäus, von Domenichino. Grottaferrata.

so sagten seine Verteidiger, hätte nach jenem Vorbilde gar nicht mehr anders gegeben werden können, und es beweise seine Bescheidenheit und seinen künstlerischen Takt, daß er sich so bestimmt an seinen Meister angelehnt habe. In der Ausführung und im einzelnen hat er ohne Frage Agostino übertroffen: die beiden Hauptpersonen sind besser gegeneinander abgewogen, die Figuren sämtlich in der Haltung lebensvoller, im Gesichtsausdruck inniger und mehr von einander unterschieden. Die Farbe ist kräftig und ganz harmonisch, kühl im Ton, braun ins Bläuliche übergehend. Was geschulter Fleiß und Kunstverstand



Fig. 41. Kommunion des h. Hieronymus, von Domenichino. Rom, Vatikanische Galerie.

und eine für dieses Zeitalter noch starke Empfindung geben konnten, ist hier erreicht; wie weit aber das Erreichte hinter der freigeborenen, lauteren Schönheit eines Raffael zurückgeblieben ist, wird man am leichtesten an den vier Engelkindern unter dem Gewölbebogen inne werden.

Zwanzig Jahre lang sehen wir nun noch Domenichino auf seiner Höhe, bis 1630. Fünf davon (1617—1621) brachte er in Bologna zu. Die dortige Pinakothek besitzt zwei Hauptwerke dieses Aufenthalts, große Altarblätter, sorgfältig ausgeführt: „Petrus Martyr" in einer Landschaft und das „Rosenkranzfest", eine infolge des gegebenen Programms mit Figuren überfüllte und mühsam komponierte Versammlung von Heiligen, Engeln und weltlichen Zuschauern, die aber viele besondere Schönheiten und realistische Einzelheiten enthält (1621). Wie bei Andrea del Sarto oder Rembrandt das Bild der Gattin in der Kunst ihres Mannes seine Stelle gefunden hat und weiterlebt, so sehen wir auf Domenichinos Madonna del Rosario zum erstenmale einen weiblichen Gesichtstypus, den wir fortan oft wiederfinden werden: ein rundliches Oval mit Stumpfnase und keckem Ausdruck, nichts ideales, hohes, aber etwas sehr liebliches, frisches, überzeugend natürliches. Es sind die Züge seiner Frau (seit 1619), und dieser Zusatz von Liebe und Lebensglück hat sich innig mit seiner Kunst verbunden und sie lebendig erhalten. Wir sehen das gleich an einem Bilde seiner nächsten Zeit. Alessandro Ludovisi, der Landsmann der bolognesischen Maler, hatte 1621 als Gregor XV. den Thron bestiegen. Er und sein junger Neffe, der Kardinal Lodovico (S. 16), waren ihnen gewogen; schon im folgenden Jahre waren alle vier in Rom versammelt. Das berühmte Bild aber, das Domenichino nun bald für den Kardinal Scipio Borghese malte (Villa Borghese; Fig. 42) ist, wenn nicht sein schönstes, jedenfalls sein eigentümlichstes. Die „Jagd der Diana" (in Wirklichkeit ein Preisschießen ihrer Begleiterinnen) wird keiner, der es gesehen, jemals vergessen. Eine Menge Frauengestalten verschiedener Altersstufen, ganz der Natur entnommen, zum teil mit jenem dem Künstler nun lieb gewordenen Gesichtstypus und in verschwenderisch ausgestreuten Bewegungsmotiven, — alles atmet und lebt, nur die antikisierende Gewandung erscheint hin und wieder sehr zurecht gelegt, und die ihre Preise ausbietende Göttin steht reichlich pathetisch da. Dazu Baumlandschaft mit Durchblick und spiegelhellem Wasser, man meint die Wohlthaten der Natur mit der Kreatur im Vordergrunde zu spüren und die milde, weiche Luft in sich aufzunehmen. Über der Landschaft liegt Sonnenschein, aber der Ton ist kühl, ins Hellgraue gehend. Alle Formen sind bestimmt, die Schatten licht

und die Fernen klar. Um Domenichinos Naturgefühl zu schätzen, muß man die spielende Naturnachahmung seines Schülers Albani vergleichen. Nur an



Fig. 42. Jagd der Diana, von Domenichino. Rom, Villa Borghese.

Tizians Mythologien darf man nicht denken, denn gegen dessen verklärtes und doch noch sinnlich wirkendes Leben müßte uns Domenichinos Wirklichkeit nüchtern vorkommen.

Tafelbilder und Wandmalereien in römischen Kirchen und Palästen folgten nun auf einander, bis Domenichino nach Neapel berufen wurde (1630). Die Fresken in S. Andrea della Valle (seit 1622) sind jedenfalls seine höchste Leistung in dieser Technik; sie gesehen zu haben nennt Goethe in einer nachträglichen Notiz seines Tagebuches „das Glück dieses Tages“. Die Kirche ist ein Barockbau, Kuppel und Tribuna waren schon von Maderna entworfen worden, nun sollten sie durch die Freigebigkeit dreier Herren, von denen zwei der Familie Sixtus V. angehörten, Schmuck erhalten. Domenichino malte in den vier Zwickeln der Kuppel die Evangelisten. Wohl wird man durch die Körper und die Haltung der Hauptfiguren an Michelangelos Propheten erinnert, aber das ganze geistige Bild hat sich verändert. Die Einfügung der menschlichen Formen in den Raum erfolgt mit der Notwendigkeit eines Ornaments, ohne doch irgendwo die Natur zu beeinträchtigen, so wie wir es bei Raffael finden. Eine Kindergruppe unter dem Johannes, die Liebe versinnlichend, gehört zu den reizvollsten Gebilden der Schule (Fig. 43). — Die Tribuna enthält die Geschichte des Andreas von seiner Berufung bis zu seiner Aufnahme in den Himmel. Die Dekoration des Kuppelgewölbes mit der Glorie des himmlischen Paradieses wußte Lanfranco, Domenichinos alter Nebenbuhler, sich zuzuwenden.

Ehe wir Domenichino nach Neapel folgen, begleiten wir Guido Reni, dessen höchste Leistungen auch in diese Jahre (bis 1620) fallen. Äußerlich sagt uns schon sein vielfach wechselnder Aufenthalt*), wie schwer es ihm in diesen Zeiten des Wettkämpfens wurde, den seinen Ansprüchen zusagenden Platz zu finden. Er hatte eine hohe Meinung von sich und seiner Kunst. Den „großen“ Guido Reni nennt ihn Domenichino, der bewundernd zu ihm hinaufsah, in einem Briefe von 1612; seine Werke seien wie vom Himmel herabgekommen und von Engelhänden gemalt. „Was für paradiesische Gestalten, welcher Ausdruck der Empfindungen, welche Wahrheit und Lebensfrische! Bei Gott, das nenne ich malen!“ Guidos Leitsterne sind Raffael, Paolo Veronese und Rubens; von Michelangelo ist er beinahe unberührt. Unter den Gleichzeitigen stellt er Domenichino am höchsten. Mit Lodovico Caracci in Bologna blieb er in gutem Einvernehmen, noch später war er sein Gehilfe; Annibale sah er als seinen Nebenbuhler an. Die Caracci sind

---

*) Er ging 1610 von Rom nach Bologna, kam aber bald zurück; 1612 ging er wieder nach Bologna, 1621 war er in Neapel, 1622 in Rom und gleich darauf kehrte er für immer nach Bologna zurück.

korrekter in der Zeichnung und sorgfältiger im Detail, aber in der Leichtigkeit des Malens, im Linienfluß und mit seiner wie Musik voll Wohllaut und Melodie wirkenden Komposition würde er alle Zeitgenossen übertroffen haben, wenn uns auch nichts weiter von ihm erhalten wäre als das eine Deckenfresko, das er für den Kardinal Scipio Borghese gemalt hat (1609,



Fig. 43. Johannes, von Domenichino. Rom, S. Andrea della Valle.

Pal. Rospigliosi; Fig. 44). Diese rosenstreuende Aurora vor den feurigen Rossen Apolls im Tanze der leicht dahinschreitenden Horen gehört zu den ewigen Symbolen des Schönen, die fortleben werden auch in einem Zeitalter, das keine antike Mythologie mehr versteht, denn die ideale Verkörperung eines freudigen Glücksgefühls wird die Menschen ergreifen, solange es eine Welt giebt. Wir haben in diesem einen Bilde eine Zusammenfassung seiner Kunst,

eine Art Probeleistung auch in Bezug auf ihre schwächeren Seiten. Die Anordnung und die Perspektive, nicht in der von Correggio eingeführten Untersicht, bringt uns die alte klassische Weise wieder zurück. Die Horen stammen von den antiken Tänzerinnen auf einem Relief des borghesischen Hausbesitzes ab, die erste hat ein Niobidengesicht (die Niobidenköpfe nannte Guido seine Engelvisionen), die zweite und die letzte erinnern an Raffael. Diese letzte hat den bei Guido oft wiederholten Gesichtstypus der sogenannten Beatrice Cenci (Pal. Barberini; die Benennung ist falsch, das weltbekannte Brustbild mit dem turbanumwundenen, zurückgewendeten Kopfe jedoch von ihm selbst). Die Aurora mit den reichlich stark gebildeten Armen ist Guidos eigene, schönste Erfindung. Verglichen mit einer Mythologie Tizians, die uns zu keiner derartigen Analyse auffordern würde, ist das Bild des Bolognesen keine ganz freie Schöpfung, diese Kunst ist ja eklektisch, aber was Guido hier durch Studium und Auswahl als Ganzes erreicht hat, ist doch keinem Italiener mehr nach ihm gelungen. Die Farbe ist hell und freundlich, nicht so prächtig und leuchtend freilich wie auf dem ähnlichen Deckenbilde Guercinos in der Villa Ludovisi. Aber wie tief steht Guercino unter Guido in der Auffassung, wie niedrig erscheinen seine Gebilde gesellschaftlich, nach Rangstufen gemessen! Die Stilhöhe, die Guido erstrebt und auch erreicht, bringt man sich erst zum Bewußtsein, wenn man Agostino Caraccis ähnlich angeordnete Aurora mit dem geraubten Kephalos (Fig. 45) daneben hält: da ist alles venezianisch, die Formen sind michelangelesk, das Lebensgefühl ist ungebändigt, elementar, — oder Domenichinos Dianajagd: das ist irdisches Dasein, angeschlossen an eine historische Vergangenheit und geschult in den Formen einer höheren Kultur. Guidos „Aurora“ ist über die Erde erhoben nicht künstlich und mechanisch, sondern sie gehört in das Reich der Gedanken, das ist raffaelischer Geist, wenn man dafür einen Künstlernamen haben will. Übrigens hält Guido auch sonst, wo er mythologische Gegenstände wählt, auf Ernst und angemessene Stilhöhe (Raub der Helena und Herkulesthaten im Louvre; Fortuna über dem Erdball, S. Luca in Rom und Berlin; Kleopatra im Prado, Pal. Pitti u. s. w.). Eine scherzhafte Umkleidung, wie bei den Flamländern und manchem italienischen Barockmaler lag ihm ganz fern. Über den ungenierten Bacchusknaben (Dresden, Nr. 327) sollte man keine Worte machen; er ist an sich unbedeutend und zudem für Guido nicht charakteristisch. Auf so etwas verstand sich du Quesnoy besser!

Die „Aurora“ leitet eine ausgebreitete Freskomalerei ein, die den Gegenständen nach religiös ist, dem Geiste nach aber nicht ernster zu sein braucht



Fig. 44. Aurora, von Guido Reni. Rom, Pal. Rospigliosi.

als sie, und die sich im Stil auf derselben Höhe hält. Zunächst malte er in der Kapelle S. Silvia in S. Gregorio an dem Triumphbogen ein Engelkonzert, so naiv und fröhlich, wie ihm in dieser Art nichts wieder gelungen ist. Alles atmet den Geist der großen, älteren Kunst. Drei kleinere nackte Engel in ganzer Figur, in der Weise Fra Bartolommeos, stehen in der Mitte und singen aus einem Notenblatt. Zu ihren Seiten sieht man (Fig. 46) je fünf erwachsene, bekleidete hinter einer Brüstung, die ihre Unterkörper verdeckt; sie machen Musik auf den verschiedensten Instrumenten, so frisch und kräftig, und sie sind von einer Größe der Auffassung, als wäre Melozzo da



Fig. 45. Aurora und Kephalos, von Annibale Caracci. Rom, Pal. Farnese.

Forlì wieder erschienen, mit dem allein man Guido hier vergleichen könnte. Die herrliche Zeichnung läßt uns kaum auf die traurig zerstörte Farbe achtgeben. — Gleich darnach malte er für Paul V. Fresken in dessen Hauskapelle im Quirinal: Mariä Himmelfahrt in der Kuppel, Gottvater in einer Engelglorie am Triumphbogen (1610), ein umfangreiches Werk, sicher hingeworfen, von einem unglaublichen Reichtum einzelner Schönheiten und Anklänge an die große Zeit der älteren Freskomalerei, — und einige Jahre später schuf er in Bologna (Kuppelfresken in S. Domenico, in der Kapelle des Heiligen) eine Darstellung der Auffahrt des Dominikus mit Christus, Maria, Heiligen und musizierenden Engeln, in der man wiederum ganz neue Schönheiten zu bewundern hat.

Ein Klang geht durch alle diese Räume: das Schweben der Gestalt

oder ihr Aufwärtsstreben in Gedanken. Auch auf seinen Altartafeln kommen diese Schwebegruppen und betenden Heiligen vor mit nackten Putten und bekleideten Engelknaben, deren Stammbaum man dann mit Vergnügen über die Caracci hinauf zu Paolo und Correggio verfolgen wird. Hier muß das Thema von Mariä Himmelfahrt wenigstens kurz erwähnt werden, das Guido nach jenen Darstellungen der Caracci (S. 54) aufnahm; zunächst nach 1616 in vollständiger Redaktion, mit den um den Sarkophag versammelten



Fig. 46. Engelkonzert (linke Seite), von Guido Reni Rom, S. Gregorio.

Aposteln (in S. Ambrogio in Genua), dann, ohne dieselben, in seiner Assunta mit emportragenden Wolkenengeln (in München, früher in Düsseldorf; Fig. 47). Einst wurde dieses berühmte Bild von Heinse, Georg Forster und den älteren Romantikern verherrlicht in Ausdrücken, die unserer Zeit unverständlich sind und wahrscheinlich auch bleiben werden trotz der schönen letzten Worte, die unser größter Kunsthistoriker über die versunkene Erscheinung gesprochen hat (Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens). Bisweilen hat Guido auch geschichtliche Vorgänge auf solchen Altarbildern gut dargestellt.



Fig. 47. Mariä Himmelfahrt, von Guido Reni. München.



Fig. 48. Bethlehemitischer Kindermord, von Guido Reni. Bologna, Pinakothek.

Sein „Bethlehemitischer Kindermord" (vor 1612, Bologna; Fig. 48) ist leidvoll und ergreifend, aber nicht gräßlich und vollends nicht kokett oder als Martyrium interessant. Die Frauen mit ihren Niobidenköpfen sind statuenartig und von einer antiken Größe. Die Komposition umfaßt das Pathos mit wirkungsvollen und dabei an sich schönen Linien und nimmt auch uns gefangen, obwohl wir wissen, daß das Grausige in der Wirklichkeit nicht so



Fig. 49. Pietà (oberer Teil), von Guido Reni. Bologna, Pinakothek.

stilvoll zu sein pflegt. — Eine andere, wenig später in Bologna gemalte Kirchentafel, 1616 aufgestellt, ist zweiteilig und so streng architektonisch mit gleichem Maßstab und Augenpunkt für den oberen und den unteren Teil aufgebaut, wie man es von dem Meister in der perspektivischen Verkürzung nicht erwarten sollte. So ist denn auch der Eindruck besonders ernst und feierlich. Die „Pietà", Maria mit der maßvoll bezwungenen Schmerzgebärde hinter dem langausgestreckten Christuskörper (Fig. 49), schließt sich an ältere Erfindungen an (z. B. Raffaels in einem Stich Marcantons), die Figuren

des unteren Teils, Carlo Borromeo zwischen den Schutzpatronen Bolognas, in breitem venezianischem Stil, sind strenger und verhaltener im Affekt als gewöhnlich die verehrenden Heiligen bei Guido.

Nach 1622 verließ er Bologna nicht mehr. Er malte noch erstaunlich viel, und da er stets Geld brauchte, so arbeitete er schnell und immer weniger sorgfältig; immer mehr wurde auch den Schülern überlassen. Dazwischen aber finden sich dann wieder Meisterwerke von hoher Vollendung, an denen kein Nachlassen im technischen zu bemerken ist. Jene zuletzt betrachteten Bilder sind in einem kräftigeren Goldton gemalt. In seiner späteren Zeit giebt er gern einen silbernen Ton durch graue Untermalung und Anwendung von Grau auch in den Schatten der Lokalfarben. Diese zartere „zweite“ Manier bedeutet an sich keine Verschlechterung, sie wirkt nur anders als die erste, in ihren besten Beispielen ungemein leuchtend und klar bis in die tiefsten Schatten: Geburt Christi (Wien, Liechtenstein). Die Verschlechterung erfolgt unabhängig davon durch nachlässigen Auftrag, verblasene Formen und unpassend angewandte Töne: grünliches Fleisch oder rötliche Gesamttönung.

Das profane Genrebild ist von Guidos Richtung ausgeschlossen. Dagegen ergeht er sich mit Vorliebe in einer Art religiöser Genredarstellungen, die ihn am populärsten gemacht hat. Es sind Einzelgestalten, gewöhnlich Halbfiguren, oder Köpfe mit etwas Brustausschnitt. Den Hauptaccent giebt immer ein sehnsüchtiger, schwärmerischer oder leidensvoller Gesichtsausdruck, wodurch diese meist kleinen Gemälde als Andachtbilder dem Privatgeschmack wertvoll wurden; die Ausführung ist oft von der äußersten Vollendung. Von dieser Art sind die vielen Magdalenen, der Sebastian in Bologna (am schönsten, im Silberton; Fig. 50) und auf dem Kapitol (im Goldton), der Christuskopf mit der Dornenkrone (Wien, London, Dresden), sowie einzelne Apostel und andere Heilige, die sich beinahe in jeder Galerie finden.

Guido Reni war ein schöner Mann, er hielt auf feine Kleider und auf anständigen Luxus, von bescheidener Herkunft war er zu großem Ansehen gekommen, wie ein Fürst unter den Künstlern trat er auf, sorglos (er war unverheiratet geblieben), gütig mit Würde, hochgeachtet. Er hatte nur mäßige Schulbildung, außer seiner Kunst liebte er vorzüglich Musik, womit ihn seine Umgebung noch kurz vor seinem Ende Freude machen konnte. Ein Lebensweg also voll Glücksgefühl und Erfolg!

Auch Domenichino beschäftigte sich mit der Musik. Ihn mußte sie über die Sorgen des täglichen Lebens hinweghelfen, die den kleinen Schusterssohn

niemals verließen. Am schwersten bedrängten sie ihn zu Hause und im Beruf während seiner letzten zehn Jahre in Neapel, wohin er 1630 berufen wurde. Dort wartete die Schatzkapelle des Doms seit 1612 noch immer auf Fresken-



Fig. 50. Der h. Sebastian, von Guido Reni. Bologna, Pinakothek.

schmuck und Altartafeln, nachdem bereits der Cavaliere d'Arpino (1618), Guido Reni (1621) und zuletzt einheimische Maler von den Vorstehern ohne Erfolg zur Arbeit angenommen worden waren. Unter fortwährenden Anfeindungen und Bedrängnissen, denen er 1634 sogar auf längere Zeit ent-

floh, unternahm er die Ausstattung der Schatzkapelle mit großen und kleineren Fresken und mit Altarbildern in Öl, deren ihm im ganzen sechs aufgetragen wurden. Sie stellen alle das Leben des h. Januarius dar. Mit den Fresken war er bis über die Zwickel der Kuppel vorgedrungen, und das vierte Altarblatt war beinahe vollendet, als er plötzlich starb (1641). Bald darauf traten Lanfranco und Ribera für ihn ein. Lanfranco war 1631 aus Rom gerufen worden, um die Kuppel der neuen Jesuitenkirche auszumalen, bald darauf hatte er auch eine große Menge Fresken für S. Martino geliefert, und 1643 wurde ihm, der zu den Hauptgegnern Domenichinos gehörte, noch dazu die Ausmalung der Kuppel der Schatzkapelle aufgetragen, die er in demselben Jahre mit gewohnter Schnelligkeit vollendete. Dann beschäftigten ihn andere Arbeiten, und 1646, ein Jahr vor seinem Tode, kehrte er nach Rom zurück. Die letzte der sechs Altartafeln für die Schatzkapelle (Januarius geht aus dem feurigen Ofen hervor) übernahm Ribera und er hatte sie 1647 vollendet.

Domenichinos Malereien in Neapel stehen trotz manchen Vorzügen nicht mehr auf der Höhe seiner besten früheren Bilder. Erwähnung verdienen aber noch seine Leistungen in der Landschaftsmalerei. Hier nahm er Annibale Caraccis Richtung selbständig auf und regte seinerseits wieder seinen Freund Poussin an. Landschaftliche Fresken von ihm finden sich in der Villa Ludovisi, Staffeleibilder meist kleineren Formats namentlich im Palast Doria und in Florenz im Palast Pitti.

Francesco Albani aus Bologna (1578—1660) hatte vor seinen beiden größeren Genossen voraus, daß er als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns nicht für Geld zu malen brauchte, wenn er es nicht wollte. Er besaß Häuser und Gärten und war empfänglich für Lebensgenuß, wozu für ihn auch die geistigen Freuden einer höheren Bildung gehörten. Solche Antriebe hatten ihn auch der Kunst zugeführt, und sein nicht starkes Talent brachte es darin zu großen Erfolgen. Dazu war ihm ein hohes Alter und volle Gesundheit bis zuletzt beschieden. Er hätte glücklich sein können, aber er war es nicht. Ernst und nachdenklich, keineswegs leicht von Natur, wie man nach seinen heiteren Bildern meinen sollte, von einer innerlichen Frömmigkeit, dabei zum Kritisieren geneigt, sah er in seinem historisch gebildeten Geschmack rings um sich den Verfall, außer wo er mit seiner eigenen Richtung einsetzen konnte. Er theoretisierte unaufhörlich, in Worten und mit der Feder. Unter den

früheren stellte er am höchsten Raffael, bei dessen Nennung er stets den Hut abnahm, sodann Michelangelo, dessen Körperideal er bisweilen auszudrücken meinte, endlich, und das ist bezeichnend für ihn, den süßlichen Parmeggianino, den ja die Barockkünstler überhaupt in Ehren hielten. Ihm selbst war also die Fähigkeit, Natur und Schwulst zu unterscheiden, abhanden gekommen. Unter den Dichtern liebte er Tasso über alles; Ariost würde sich, wenn er seinen Nachfolger gekannt hätte, „erhabener" ausgedrückt haben, pflegte er zu sagen. Ein jedes gute Bild, meinte er ferner unter Anwendung eines in der litterarischen Diskussion damals vielgebrauchten Ausdrucks, müßte ein neues concetto haben. Bei solchen Äußerungen wird uns alexandrinisch zu Mute, und unbefangen war ja auch die ganze Kunst Albanis nicht, sie hat aber als Zeichen der Zeit den Wert, daß sie gegenüber dem Ernste des damaligen Lebens und dem sich spreizenden Pathos heiter und naiv wenigstens scheinen möchte.

Albani war mit Guido nach Rom gekommen und arbeitete mit ihm zusammen, bis 1610 eine Abkühlung eintrat, woraus ihre Feindschaft fürs Leben folgte. Dann beteiligte er sich noch an den Unternehmungen Domenichinos, mit dem er befreundet blieb. Seit 1616 lebte er wieder ständig in Bologna und hielt sich nur noch zweimal (1622—1623 und 1625) in Rom auf. Seinen Fresken, auch den selbständig unternommenen, und seinen in Öl gemalten Altartafeln würden wir vielleicht mehr Aufmerksamkeit schenken, wenn die Leistungen seiner größeren Schulgenossen nicht wären. So bleibt er für uns nur als Erfinder einer leichter wiegenden Nebengattung zu beachten. Es sind dies kleinere, äußerst fein oft auf Kupfer gemalte Tafelbilder. Sie zeigen uns in einer Landschaft entweder biblische oder noch häufiger mythologische Figuren, zierlich, spielend, ganz genrehaft aufgefaßt. Die Landschaft ist im ganzen anmutig, manchmal auch frisch, gewöhnlich dunkelgrün, aber niemals sehr individuell; Albani hielt sich für Bäume und Pflanzen, Wasser und Architektur seine besonderen Gehilfen. Ihm selbst war es hauptsächlich um die fein modellierten menschlichen Körper und das emailartig glänzende Fleisch zu thun, wodurch ihm die mythologische Einkleidung näher gelegt war als die Form des religiösen Genrebildes. Seine zweite Gattin und ihre elf schönen Kinder gaben ihm dazu die Modelle. Das hervorragendste mythologische Beispiel sind die vier Rundbilder der „Elemente", zunächst für Scipio Borghese gemalt (Villa Borghese), dann nach 1623 noch einmal für den Kardinal von Savoyen etwas größer wiederholt und viel besser ausgeführt (Turin). Wir wählen daraus das beste, die Erde (Fig. 51)

mit einer schön aufgebauten Hauptgruppe in der Mitte und den sie rings umgebenden reizvollen Amoretten, die Korn schneiden und dreschen, Blumen pflücken, Früchte sammeln und Trauben keltern inmitten einer Landschaft, die so viel Naturgefühl ausspricht, wie Albani überhaupt zu geben vermochte. Andre Mythologien finden sich im Louvre, in Dresden und sonst. Manch-



Fig. 51. Die Erde, von Francesco Albani. Turin.

mal sind auch tanzende Liebesgötter die Hauptfiguren, und die Mythologie spricht nur noch durch eine kleinere Nebengruppe mit hinein. Das beste Beispiel giebt ein Amorettentanz unter einem Baume (in der Brera), breit-oval, mit dem Raub der Proserpina als Nebenszene, ähnlich ist eine Darstellung in Dresden (Nr. 337, Tanz um eine Steingruppe). In Dresden kann man ihn ziemlich vollständig kennen lernen, auch in lebensgroßen Figuren:

„Galatea im Muschelwagen“ (Nr. 340), nicht bedeutend als Erfindung, aber flott gezeichnet und sehr farbenfrisch.

Einst wurden diese Bilder unverhältnismäßig hoch geschätzt; ihre Besitzer hielten sie manchmal in besonderem Gewahrsam oder umgaben sie mit Schutzvorrichtungen. Heute nennt man diese Art von Kunst „liebenswürdig“ mit der herablassenden Anerkennung, die das einst viel mehr bedeutende Wort in unserer jetzigen Umgangssprache ausdrücken will; hier möchte es sagen, daß Albanis Naturauffassung nur konventionell ist. Im Norden machte man auch zu seiner Zeit darin schon höhere Ansprüche. In dem Italien, das auf die Renaissance folgt, konnte das weltliche Genrebild nicht wohl viel anders ausfallen, als wir es bei ihm finden.

Gleich nachdem Gregor XV. den Thron bestiegen hatte, war Guercino zuerst unter den bolognesischen Malern in Rom eingetroffen (1621, S. 77). Sein Stil hat sich nach den Experimenten seiner Jugendzeit gesetzt. In der allgemeinen Erscheinung seiner Kunst erinnert er am meisten an Guido Reni, aber er erreicht ihn doch nicht, seine Beseelung ist nicht so tief, sein Adel weniger hoch, wie er denn auch hinter Domenichino an Lebenskraft zurückbleibt. Dagegen übertrifft er sie und überhaupt alle Caraccisten mit seiner Farbe, wenigstens wenn er sich Mühe giebt, denn er kann auch sehr roh sein, roher noch als Caravaggio. Aber er hat die allergrößte koloristische Begabung. Er hat jetzt die Venezianer kennen gelernt wie Guido Reni, und gleich diesem geht er später zu einer schlechteren Malweise, seinem „dritten“ Stil über. Er war eine einfache Natur etwa wie Domenichino. Von dem Schauplatz der Wettkämpfe zog er sich bei Zeiten zurück, und auf die gefährlichste Stelle, nach Neapel, folgte er seinen Genossen überhaupt nicht. Schon 1623 ging er nach Cento zurück und lebte dort zufrieden, allgemein geachtet und sehr thätig. Ein Hauptwerk dieser Periode sind seine Kuppelfresken im Dom zu Piacenza (1627). Erst als Guido gestorben war, zog er nach Bologna (1642), und bald darnach zeigen sich dann die Anfänge seines schwächeren, dritten Stils.

Wir verfolgen diese äußerlich sehr fruchtbare Thätigkeit nicht, seine Fresken und Kirchentafeln, seine männlichen und weiblichen Halbfiguren mit ihrem Sehnsuchtsausdruck, das alles hatte ja schon Guido meistens besser gegeben, — auch nicht seine nach Art der Venezianer aufgefaßten, aber sehr viel weniger lebendigen Darstellungen aus der heiligen Geschichte in lebensgroßen



Fig. 52. Aurora (Teilstück), von Guercino. Rom, Villa Ludovisi.

Halbfiguren. Wir beschränken uns auf einige Beispiele von dem Höchsten, was seine Kunst zu leisten vermochte, zwei Fresken und ein Tafelbild, die uns in die Zeit seines römischen Aufenthalts zurückversetzen (1621—1623). Sein Deckengemälde der Aurora im Erdgeschoß der Villa des Kardinals Ludovisi wurde bereits im Hinblick auf die ähnlichen Fresken Agostino Caraccis und Guidos erwähnt (S. 81). Sie lenkt ihr Zweigespann, auf dem



Fig. 53. Sogenannte Fama, von Guercino. Rom, Villa Ludovisi.

hinten ein Putto mit Blumen sitzt, ein andrer will schwebend einen Kranz auf ihr Haupt setzen (Fig. 52). Es umgeben sie rings, durch Wolkenzwischenräume von ihr getrennt, hinten der erwachende Tithonos, oben horenartige Frauen, vorn unten die entfliehende Nacht. Aurora sieht nach oben und greift mit der Rechten nach den auf sie niederregnenden Blumen. Guercino ist in der Formgebung naturalistisch wie Agostino und stürmischer im Ausdruck als Guido. Die perspektivische Untersicht ist nicht absolut, sondern halb, also Schiefsicht, wie oft bei Paolo Veronese (II, S. 798). Mit der Wirkung

seiner prächtig leuchtenden Farben hat er jene beiden Vorgänger übertroffen.

Und nun freue sich der Leser noch an einer pathetischen Prachtgestalt aus dem Obergeschoß derselben Villa (Fig. 53), die mit Unrecht Fama genannt wird. Sie ist männlich und hält in ihren Händen nicht, wie die Erklärer angeben, Trompete und Ölzweig, sondern eine Fackel und einen Blumenstrauß. Malvasia, der es ja wohl noch am ehesten wissen konnte, meint, sie solle den Frieden bedeuten. Jedenfalls ist es eine der wirksamsten Einzelfiguren der ganzen neueren Kunst; man stelle sie nur in Gedanken neben die marmorne Langeweile, mit der man heute Denkmäler garniert. Durch kräftige und noch in den Tiefen klare Farben zeichnet sich auch die bald darauf für einen Altar der Peterskirche gemalte Tafel mit der h. Petronilla aus (Kapitol; Fig. 54). Die untere Gruppe, die Aushebung der Heiligen aus dem Grabe auf Geheiß ihres Bräutigams, befriedigt durch ihre gute Anordnung, ihren Naturausdruck in Formen und Gebärden und durch die gelungene Stoffmalerei. Die Seligkeitsdarstellung oben ist flach und leer; alles darin ist konventionell, nicht ein einziges anziehendes Motiv, kein eigentümlicher schöner Kopf. Daß außerdem die beiden Gruppen gar nicht verbunden sind, weder formell im Raum, noch geistig durch Blickrichtung und ähnliches, zeigt uns, daß bei allem Vermögen an Zeichnung und Farbe Guercinos Kunst in der höheren Komposition gänzlich versagt.

In Neapel hatte man die fremden Gäste, wie wir gesehen haben, nicht gern, mochten sie nun Manieristen aus Rom sein oder Bolognesen heißen. Der Geist des Orts liebte den rohen Naturabzug, schrilltönende Affekte dazu und scharfumrissene Kontrastbeleuchtung. Das etwa hatte noch vor kurzem Caravaggio geboten, seither hatten es die neapolitanischen Maler weiter betrieben, und es gab jetzt wirklich einige ganz tüchtige unter ihnen, die hinter den Römern und Bolognesen nicht meinten zurückstehen zu müssen. Das angesehenste Mitglied dieser zugleich örtlichen und künstlerischen Opposition war zu der Zeit, wo Domenichino in Neapel lebte, der Spanier Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto 1588—1656). Die echte Kunde seines Lebens ist unter den Erdichtungen der Lokalgeschichtschreiber ganz verschüttet, wir wissen nur, daß er schon bei dem älteren Ribalta gelernt hatte, als er mit seinem Vater nach Italien kam. Ehe er sich aber in Neapel zu dauerndem



Fig. 54. Die Aushebung der h. Petronilla, von Guercino. Rom, Kapitol.

Aufenthalte niederließ, muß er in Rom ältere Vorbilder studiert, er muß auch Correggios Werke wahrscheinlich in Parma selbst und die venezianische Malerei an ihrer Quelle aufgesucht haben, das geht aus seinen eigenen Gemälden deutlich hervor; dann erst schloß er sich an die Richtung Caravaggios an, aber nur im allgemeinen, denn er hat sehr viel eigentümliches. Er kann also durchaus nicht als sein Schüler, sondern nur als sein selbständiger Fortsetzer angesehen werden; ob er überhaupt noch persönlich mit ihm in Berührung getreten ist, wenn er etwa 1606 nach Italien kam, bleibt ungewiß. Mit Caravaggio teilt er den Wirklichkeitssinn und die rücksichtslose Naturauffassung, die er aus Spanien mitbrachte und die sich in Italien um diese Zeit gegen die verflachende Manier und die akademische Richtung geltend machte. An Caravaggio werden wir auch oft durch seine schweren Schatten erinnert, die übrigens stark nachgedunkelt sind. Von Correggio hat er das Licht; seine Farbe, sein Vortrag und seine ganze Auffassung sind stark venezianisch. Alles das hat seine kräftige Persönlichkeit und sein bedeutendes Talent so zu einem eigenen, sehr individuellen Stil verarbeitet, daß man keine einzelnen, etwa aufeinander folgenden Manieren mehr bei ihm unterscheiden kann. Die Geschichtschreiber sprechen von großen Schwierigkeiten, die er in Neapel zu überwinden hatte, bis er an zwei spanischen Vizekönigen entschiedene Gönner fand. Nun wurden seine Werke (er hat nur Tafelbilder gemalt und außerdem einige zwanzig höchst geistreiche Radierungen hinterlassen), nach Spanien verschickt, wo sich noch über hundert finden, das Pradomuseum allein hat gegen sechzig; auch die italienischen und nordischen Galerien besitzen viele Bilder. Manche sind datiert, von 1626, also verhältnismäßig spät, bis 1651. Nach Ausweis dieser Daten hat Ribera im Alter nicht nachgelassen wie Guido und Guercino. Seine großartigsten Bilder fallen noch in die spätesten Jahre: Januarius in der Schatzkapelle des Doms zu Neapel 1647, die Anbetung der Hirten im Louvre 1650, die Kommunion der Apostel im Chor von S. Martino und der Sebastian im Museum zu Neapel 1651. Andrerseits haben wir schon vollkommene Leistungen in der Zeit, wo noch Domenichino in Neapel thätig war: die Concepcion in Salamanca 1635, die h. Agnes in Dresden 1641. Wenn aus der Höhe der Leistung das bedeutende Talent zu uns spricht, so beweist ihr Andauern die starke Persönlichkeit und das Gesunde der Richtung. Das Vorbild der Natur hält die schaffende Kraft länger lebendig als der akademische Rückblick, der auf das Muster der Vergangenheit gewendet ist.

Wir erfahren zwar, daß Ribera zu seiner Zeit nicht nur als Künstler

in Ansehen stand, sondern auch mit äußeren Ehren bedacht wurde, aber bei der Einfügung seines Charakterbildes in die herkömmliche Kunstgeschichte führte derselbe Akademismus, den er im Leben bekämpft hatte, die Feder, weil er sich in der Länge der Zeit behauptete. Heute empfinden wir, wenn



Fig. 55. Die h. Agnes, von Ribera. Dresden.

wir der breiten Geschäftigkeit der Bolognesen mit Ausdauer nachgegangen sind, Riberas Natursinn als eine wahre Erfrischung. Wir meinen nicht mehr, daß weil er Marterbilder mit erschöpfender Beobachtung erschrecklich wahr darstellte (verhältnismäßig schonend, vor dem Akt, Bartholomäus im Prado; eine Kopie in Berlin), er auch ein Menschenschinder von Gemüt ge=

wesen sein müsse, — wir denken vielmehr, daß er, was die Zeit von ihm verlangte, lieferte so gut er konnte und so wahr er nach seinen Überzeugungen mußte. Er wollte nicht zuerst und um jeden Preis nur schön



Fig. 56. Der h. Sebastian, von Ribera. Berlin.

sein. Aber er konnte auch das, wie der aufwärts blickende Kopf der betenden h. Agnes zeigt; ganz von ihrem Haar umflossen kniet sie an ihrem Grabe in einem von goldenem Sonnenstaub erfüllten Raume; ein Engel hat ihr das deckende Gewand gereicht (1641, Dresden, auch Maria Aegyptiaca

genannt; Fig. 55). Wir erinnern uns ferner der weichen oder ekstatischen Halbfiguren der Bolognesen. Auch Ribera hat viele solche Bilder gemalt, z. B. Apostel und andere Heilige, sie sind oft noch aufgeregter, manchmal



Fig. 57. Der h. Sebastian, von Ribera. Neapel.

sehr zudringlich, immer aber natürlicher. Was er auch angreift und wie wenig uns der einzelne Gegenstand auf den ersten Blick gefallen mag, man wird immer bei näherem Zusehen etwas daran zu beachten finden, ein gemaltes Stück Stoff oder das beleuchtete Fleisch, das Haar, eine Hand; Ribera

ist niemals leer und langweilig. Aber nun greift er noch, wie früher schon Caravaggio, die Figuren zu solchen Bildern aus dem Leben und giebt uns, was kein Bolognese thut, ein naturwahres Genre: „Diogenes mit der Laterne“ (1637, Dresden und Wien, Liechtenstein) und ähnliche als Philosophen eingekleidete alte Männer (fünf bei Liechtenstein 1637, einer 1636, einer ohne Jahr); eine alte zahnlückige „Hühnerfrau“ mit dem Eierkorb am Arm, das Huhn sorgsam mit beiden Händen vor sich haltend (München). Solche Genrebilder können sogar heutige Ansprüche befriedigen. Sein sicherer, breiter Pinselstrich trifft alle Einzelheiten des menschlichen Körpers, den Ton des Fleisches, das Leben der Haut bis in ihre Linien und Falten und das Spielen der Lichter darauf. Diese Kunst geht sogar noch erheblich hinaus über Caravaggio!

Wie geistreich und neu behandelt er die alten Aufgaben! Sein Sebastian von 1636 (Berlin; Fig. 56) steht nicht, sondern er ist niedergesunken in die Kniee, die Arme sind nach oben weit auseinander gerichtet, wo die Hände in Schlingen gehalten werden; der ganz belichtete Körper neigt sich nach links, wie der dunkle Baumstamm, an den er gebunden ist. Welche Musik schon in den Linien! Aber das ist nicht alles, der schöne Heilige ist nahezu entschlafen, und es ist dunkle Nacht; rechts hinten steht die Mondsichel unter schweren Wolken. Fünfzehn Jahre später giebt er denselben Heiligen nach einem andern Modell ganz anders (nur das Motiv der linken Schulter mit dem emporgerichteten Arme ist geblieben) als Halbfigur, nicht mehr elegisch, sondern mit pathetischem Aufblick und redender Gebärde, höchst flott und breit gemalt (1651, Neapel; Fig. 57).

Nicht lange vor dieser Zeit ist auch die hier abgebildete Pietà aus der Schatzkapelle von S. Martino gemalt worden (Fig. 58) mit kostbarem Helldunkel und einer kunstvollen, beinahe kreisartig geschlossenen Komposition, in den Formen sowohl wie im Affekt zurückhaltend und fein, ein Altarbild so zart und weich, wie er es nicht oft gegeben hat. Von völlig anderem Charakter ist eine Grablegung, die etwa um dieselbe Zeit entstanden sein muß (Louvre): fünf Halbfiguren stehen hinter dem ganz sichtbaren, horizontal ausgestreckten Christusleibe und sind um ihn in tiefer Teilnahme beschäftigt. Ein ernstes Bild ohne alle Zierlichkeit, venezianisch entworfen und äußerst breit gemalt; es wirkt wie ein Denkmal. Ganz den gleichen breiten Strich zeigt die Anbetung der Hirten von 1650 (Louvre; Fig. 59). Wie anders ist der Vorwurf aufgefaßt als sonst in Italien! Lauter Menschen aus dem Leben und zwar dem niedrigen mit Zeichen der Armut, nur die

Maria ist von etwas feinerer Haltung; kein höherer Stil und keine gesellschaftliche Verklärung. Wenn die Oberitaliener die Anbetung der Hirten auf



Fig. 58. Pietà, von Ribera. Neapel, S. Martino.

dieses Niveau stellen, so gerät ihnen das Einzelne leicht plump und bäurisch. Bei Ribera wirkt das alles ganz anders und bloß natürlich, denn sein Auge hat Wirklichkeit gesehen, und seine Hand giebt treu wieder: die Frau mit dem Tragkorb, das Strohlager des Kindes und das geknebelte Lamm. Gewöhn-



Fig. 59. Anbetung der Hirten, von Ribera. Louvre.

lich drückt ja die Kunst die religiöse Verehrung auch in einer gesellschaftlichen Erhöhung aus, darum wird manchem dieser Wirklichkeitsernst an diesem Gegenstande befremdlich sein; zu einem solchen Realismus ist kein reiner Italiener vorgedrungen, nur noch der Spanier Velazquez, dem Riberas Art so ganz zusagte.



Fig. 60. Landschaft mit Diogenes (mittlerer Teil), von Salvator Rosa. Pal. Pitti.

Um dieselbe Zeit, nicht lange vor 1650, ist die in ihrem mittleren Teil hier abgebildete große Landschaft (Fig. 60) gemalt worden, von dem Neapolitaner Salvator Rosa (1615—1673), den man den letzten der italienischen Maler genannt hat, den letzten von Kraft und wirklicher Originalität. Er lebte damals neun Jahre lang in Florenz, geschätzt bei Hofe und angesehen in den litterarischen und künstlerischen Kreisen der Stadt.

Die Staffage des Bildes im neapolitanischen Lokalcharakter: Diogenes, der seine Schale wegzuwerfen in Begriff steht, weil er einen Knaben das Quellwasser mit der Hand zu Munde führen sieht, — erinnert stark an Ribera. Die Landschaft, Baumgruppen mit Durchblick auf Wasser und Berge, ist zwar als Ganzes kein Porträt, sondern zusammengestellt, in ihren Bestandteilen aber völlig naturalistisch aufgefaßt, von atmosphärischem Leben erfüllt und von einer nachdrücklichen Naturstimmung. In dieser Art ist Salvator der erste und zugleich der einzige italienische Landschafter. Bei Annibale Caracci, Domenichino und Poussin liegt der Ausdruck in dem ganzen Aufbau und der Wirkung der Linien; Luft, Licht und das Einzelne der Vegetation sprechen weniger mit. Bei Claude dringt atmosphärische Stimmung durch, beinahe immer als gleichmäßig heitere Beleuchtung der befriedeten Welt. Salvator beherrscht auch die düstere Seite der Natur.

Gegen hundert Landschaften von ihm sind erhalten, die besten in Florenz, Rom, Neapel, auch in den dortigen Privatsammlungen, ferner in England und im Louvre. Ganz selbständig hatte er sich in früher Jugend dies Gebiet erobert, von Neapel aus war er Jahre hindurch in die Einöden der Berge gezogen, hatte unter Hirten und Räubern gelebt und die Natur aufgesucht, wo sie am wildesten war. Auch später noch von Rom aus machte er gern Ausflüge in das Gebirge, und in seinen Briefen spricht er in einer für einen Italiener ungewöhnlichen Weise von seinen Reiseeindrücken und seiner Vorliebe für unbewohnte und schauerliche Gegenden. Diese wilde, ernstwirkende Landschaft, Gebirgsthäler mit ansteigenden Felsen, zerrissene Gestade und aufgeregtes Meer mit drohendem Himmel stellt er vorzugsweise dar, und dann staffiert er sie wohl auch mit Briganten und Soldaten oder zerlumpten Fischern. Später giebt er oft ruhige Bilder, im Palast Pitti allein finden sich aus der Zeit jenes florentinischen Aufenthalts noch ein der Diogeneslandschaft ähnliches Waldbild mit dem „Frieden, der Waffen verbrennt", als Staffage, sowie zwei große, stille Marinen und eine kleine, „die Türme" (Fig. 61) genannt. Auf solchen Bildern liegt etwas von der Stimmung Claude Lorrains; mit ihm lebte Salvator in Rom zusammen, und mit Poussin, dessen Kunst der seinigen beinahe entgegengesetzt ist, soll er sogar befreundet gewesen sein. Der Umfang des Ausdrucks innerhalb dieser einen Gattung ist also bei Salvator weiter, und wir rechnen ihn heute unter die bedeutenden Landschafter überhaupt. Er selbst hatte freilich einen anderen Ehrgeiz.

In der Not des Lebens war er groß geworden. Die Kunst hatte in



Fig. 61. Hafenbild, von Salvator Rosa. Pal. Pitti.

seine Familie kein Glück gebracht. Sein Vater war ein armer Baumeister, sein Oheim und ein Schwager verdienten ihr Brod als mittelmäßige Maler, er selbst sollte einen besseren Weg machen und war zur Erziehung in ein geistliches Seminar gegeben worden, aus dem er eine vorzügliche litterarische und sogar gelehrte Bildung mitbrachte. Er war eine leidenschaftliche Natur, heißblütig, vielseitig begabt, Musiker und Sänger, Improvisator, passionierter Schauspieler und Dichter. Seine Satiren in Versen haben ihm später einen großen Namen und viele Feinde gemacht. Der geistliche Stand lockte ihn nicht, es zog ihn zur Kunst hin, und auf selbstgesuchten Wegen nahm er den Kampf mit dem Leben auf. Wenn man seine ungewöhnlichen Landschaften und seine eigenartigen Figurenbilder verspottete, so antwortete er mit schärferem Spott. Ein angesehener, jetzt kaum noch bekannter Schlachtenmaler, Falcone, ein Schüler Riberas, wurde sein Lehrer und stellte ihn auch dem berühmten Meister vor; allmählich fand Salvator seinen Weg. Bald darauf, 1635, ging er nach Rom, nicht um zu lernen, sondern, echt neapolitanisch, um Geld zu verdienen, dann noch zweimal zu längerem Aufenthalt; später wurde er, wie wir gesehen haben, nach Florenz berufen, und zuletzt ließ er sich wieder in Rom nieder, wo er gestorben ist.

In Rom herrschte damals Bernini, aber er beugte sich nicht vor ihm, er bekämpfte ihn mit seinen Satiren. Er wollte zu keiner Schule gehören, schuf sich seinen eigenen Kreis und lebte nach seinen Neigungen, gesellige Freuden genießend, Komödie spielend, das öffentliche Leben kritisch verfolgend, als Künstler frei und sehr thätig.

Er gebrauchte viel, verdiente aber auch gut; denn seine Bilder waren im ganzen beliebt, obwohl sie nicht der herrschenden Richtung folgten; später, als einmal infolge ungünstiger Zeitläufe der Bilderverkauf stockte, legte er sich auf das Radieren, wir besitzen noch von ihm gegen dreißig Blätter mit höchst geistreichen Figuren (seit 1661). Unverdrossen machte er seine Preise und ließ sich kein Programm aufnötigen; er wollte malen, wonach ihm der Sinn stand. Einst ließ ihm einer seiner Gönner, dem er ein Bild nach dem andern zugeschickt hatte, sagen: es sei nun genug, denn es werde ihm nicht so leicht, das Geld aufzubringen, wie es Salvator zu fallen scheine, seine Bilder zu malen. Das damalige Kunstpublikum schätzte gerade so wie wir seine Landschaften. Er aber pflegte, wenn sich die Wünsche der Besteller in dieser Richtung geltend machten, ärgerlich zu erwidern: er könne gar keine Landschaften malen, sie wollten immer nur „das kleine Zeug", er sei aber ein Maler von großen Sachen und heroischen Figuren. Die Zahl seiner

Bilder dieser Art ist beträchtlich. Sie zeigen uns bald einzelne halbe oder ganze Figuren von Soldaten oder Philosophen, bald Gruppen von solchen teils für sich, teils von Landschaft umgeben, aber so, daß die Figur durch ihre Größe über das Maß der Staffage hinausgeht, endlich auch figürliche Kompositionen von selbständigem Anspruch. Auf diese legte er den höchsten Wert, er meinte damit die Bolognesen und sogar Michelangelo in die Schranken rufen zu können. Der Erfolg war verschieden. Sein „gesegnetes Bild“ nennt er die Verschwörung Catilinas (Pal. Pitti) mit lebensgroßen, ernst wirkenden Gestalten, es gefiel bei seiner ersten Ausstellung in Rom allgemein (1663) und gilt noch heute für sein bestes Figurenbild. Gegenüber einem wenigstens der Erfindung nach großartigen Werke, das er 1668 ausstellte: „Saul vor dem Schatten Samuels am Boden liegend bei der Hexe von Endor“ (Louvre) entschied das öffentliche Urteil, daß das übertriebene Lob der Freunde alle Kenner verdrießen müsse. Als er aber endlich den Wunsch seines Lebens erfüllt sah und auf Bestellung ein feierliches Kirchenbild hatte malen können: „Die Heiligen Cosmas und Damian“ auf dem Scheiterhaufen von zwei Engeln getröstet, während ihre Henker zu Boden gefallen sind (S. Giovanni dei Fiorentini) 1669, da wartete er vergebens auf die Bestätigung seiner eigenen Meinung, daß er nun Michelangelo geschlagen habe. Das Bild ist breit und mit großem Selbstvertrauen gemalt, aber affektiert und theaterhaft. Es ist jedenfalls das unvorteilhafteste unter seinen vielen Gemälden mit großen Figuren.

Wir verlassen diese und wenden uns noch einer anderen Gattung zu, die Salvator hauptsächlich mit in die Kunst eingeführt hat, der Battaglienmalerei. Es handelt sich darin nicht um die heute beliebte Darstellung einer bestimmten Schlacht mit wenigstens beanspruchter Porträtwahrheit, wie sie auch damals schon einzelne Niederländer geliefert hatten und zwar höchst unmalerisch (topographisch aufgereihte Schlachtordnungen, Belagerungen aus der Vogelperspektive u. s. w.), sondern um Kämpfe namenloser Parteien und um von Haus aus rein künstlerische Vorwürfe. Während die römischen Manieristen die Konstantinsschlacht der Vatikanischen Stanzen, das große ideale Muster, in allen Tonarten abwandelten, brachte schon ein Schüler des Cavaliere d'Arpino, der Römer Cerquozzi, der „Michelangelo delle Battaglie“ († 1660), recht viel niederländisches Leben in die Aufgabe. Salvator Rosa mit seinem neapolitanischen Temperament leistete hierin noch mehr. Er war unter Kriegsvolk aufgewachsen und hatte schon früh Soldatenbilder gemalt (seines Lehrers Falcone haben wir bereits gedacht), später gab er sich nicht mehr



Fig. 62. Eine Schlacht, von Salvator Rosa. Louvre.

gern mit dergleichen ab, aber die Besteller verlangten es oft, weil er Ruf darin hatte. Diese Schlachten mit ihren vorzugsweise von Reitern ausgeführten Bewegungen sind zwar keineswegs durchaus realistisch, wenn man aber auf die Einzelheiten achten will, doch lebendig und einigermaßen überzeugend. Immerhin sähe man die große Kunst der Farben und der Beleuchtung (bunte Kostüme und grelles Himmelslicht zwischen Staub und Rauch) lieber auf einen anderen Gegenstand verwendet, denn die Gattung bleibt einförmig und langweilig. Sie hat sich auch nicht lange erhalten; Salvators bester Nachfolger war der Franzose Courtois (il Borgognone, † 1676).

Das hier abgebildete Gemälde des Louvre (Fig. 62) mit seiner ganz geradlinig entwickelten Hauptgruppe im Vordergrunde und der rechts abschließenden Tempelruine ist für den Künstler charakteristisch. Die weite Landschaft des Mittelgrundes bis an die Bergwand ist von Fliehenden und ihren Verfolgern erfüllt; links hinten sieht man auf brennende Schiffe. Das Bild hat seine Geschichte. Der Nuntius für Frankreich wollte 1652 dem Könige etwas gutes mitbringen, es waren aber nur noch vierzig Tage bis zur Abreise, und allein Salvator Rosa verstand sich dazu, in so kurzer Zeit ein Bild herzustellen. Der Kardinal mußte 200 Dublonen zahlen, Ludwig XIV. war befriedigt, und der Künstler war weniger stolz auf sein Werk als auf die Schnelligkeit seiner Arbeit, seinen leichten Gewinn und die Ehre eines solchen Anlasses.

Für die Beurteilung der abblühenden Malerei wirkt es ungünstig, daß man immer auf die überragende Renaissance zurücksieht. Wie viel Kraft aber die Nachblüte noch mit sich geführt hat, läßt sich am besten an ihren geringeren Ausläufern erkennen, denen nur deswegen noch einige Bemerkungen zu widmen sind. Luca Giordano aus Neapel (1632—1705), ein Schüler Riberas, der sich dann in Rom nach Pietro da Cortona weiterbildete und in seinen früheren Werken jenem, später diesem näher kommt, würde schon um seiner an das Fabelhafte grenzenden Handfertigkeit willen (die ihm den Ehrennamen Fa presto eintrug) auch heute noch Bewunderer finden. Er verfertigte ganze Bilder, gleichviel ob heilige Geschichte oder Mythologie, nicht nur in Tagen, sondern sogar in Stunden. Am großartigsten erscheint er in seinen Fresken, am gefälligsten, wenn er in seiner mittleren Zeit Eindrücke von Paolo Veronese verarbeitet. Seine Werke waren einst weit begehrt und finden sich deshalb fast überall. In seinen Tafelbildern ist er innerhalb Deutsch-



Fig. 63. Der Engelsturz, von Luca Giordano. Wien.

lands am besten in Dresden, demnächst in Wien und München kennen zu lernen, und schon in einem einzigen Bilde kann er sich manchmal beinahe vollständig mitteilen (Fig. 63). Sicher balanziert hier Michael auf der Schulter Lucifers, unten bekommen wir eine Auswahl von Körperformen und Gebärden, oben die anmutige Welt der Wolkenengel. — Der bolognesischen Richtung



Fig. 64. Madonna Addolorata, von Sassoferrato. Uffizien.

gehören zwei tüchtige Nachzügler aus der Mark Ancona an: Salvi, nach seinem Geburtsort Sassoferrato genannt (1605—1685) und Carlo Maratta (1625—1713). Jener scheint von Domenichino ausgegangen zu sein. Dieser hängt durch seinen Lehrer, den Römer Andrea Sacchi — den Maler einer für jeden, der sie gesehen hat, unvergeßlichen goldigwarmen Kamaldulenserandacht in der Vatikanischen Galerie — mit Francesco Albani zusammen. Dem Bilde Sacchis giebt die ruhige Haltung der weißgekleideten,

von warmem Sonnenlicht umspielten Mönchsgestalten in der friedevollen Berglandschaft etwas ungemein Feierliches, wie es Albani schwerlich hätte ausdrücken können. Maratta hat etwas davon, man sieht es an einigen



Fig. 65. Die Malerei, von Maratta. Rom, Pal. Corsini.

seiner großen Altartafeln in römischen Kirchen, wo er sichtlich nach einem möglichst hohen Stil gestrebt hat, aber seiner Begabung entsprechen besser Andachtbilder kleineren Umfangs, z. B. eine Heilige Nacht mit der Maria in halber Figur und zwei ähnliche Bilder in Dresden. Maratta sowohl wie

Sassoferrato geben ihre heiligen Geschichten immer in ruhig gehaltener Darstellung, während Luca Giordano, der „neapolitanische Rubens“, Bewegung anbringt, wo er nur kann. Infolge ihrer sehr ernsten Zeichnungsstudien



Fig. 66. Die h. Cäcilie, von Carlo Dolci. Dresden.

langen beide zuletzt bei Raffael an, wobei der anspruchslosere Sassoferrato im ganzen mehr Beseelung und Gefühlswärme bemerken läßt, während Maratta, der lebendigere, flottere und auch in seinen Gegenständen vielseitigere Künstler, durch eine für diese Zeit außerordentlich sichere und reine Linien-

führung auffällt. Sassoferratos Talent reicht eigentlich nur zu einzelnen weiblichen Halbfiguren, die mit ihren niedergewandten Köpfen (Fig. 64) und oft auch mit gesenktem Blick freundlich und angenehm, aber nicht sehr ausdrucksvoll sind, wie er sich denn auch manchmal einfach an fremde Erfindungen gehalten hat (drei Halbfigurmadonnen nach Guido Reni in Dresden). Die hier mitgeteilte „Malerei" von Maratta (Fig. 65), ein Porträt seiner Tochter, hat entschieden einen größeren Wurf als irgend eine Halbfigur Sassoferratos. In der Farbe sind beide Maler ohne Übertreibung; jede Art von Überraschung liegt ihnen fern. Carlo Dolci endlich aus Florenz (1616—1686) ist längst der Liebling unserer Frauen geworden durch seine Halbfiguren mit ihrem an einem Florentiner beinahe befremdlichen weichen Gefühlsausdruck. Sind solche Bilder gut gemalt, so verdienen sie aber auch um ihrer hohen technischen Vollendung willen zu den feineren Erzeugnissen der Kunst gerechnet zu werden. Zeichnung, Farbe, Helldunkel und seelischer Affekt geben uns dann in völliger Zusammenstimmung wahre kleine Meisterwerke, deren jede größere Galerie eines oder das andere enthält. Seine orgelspielende Cäcilie (Dresden; Fig. 66) ist zwar nicht mehr die Cäcilie von Raffael oder auch nur von Rubens, aber feiner und besser gemalt zu werden hätte in dem Zeitalter, das auf Rubens folgte, die Heilige selbst nicht beanspruchen können.



Fig. 67. Landschaft mit Johannes dem Täufer, von Elsheimer. Berlin.

3. Fremde Maler in Rom.

Elsheimer. Die beiden Poussins. Claude Lorrain.

Drei bedeutende nichtitalienische Maler haben noch auf römischem Boden und in der Umgebung, die uns bisher beschäftigte, ihre künstlerische Eigentümlichkeit gewonnen, zwei Franzosen und ein Deutscher. Poussin und Claude Lorrain haben längst berühmte Namen; Elsheimer, der einzige wirkliche Künstler, den uns Deutschland in dem Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges zeigen kann, ist erst in unseren Tagen wieder nach seinem Verdienst anerkannt worden.

Adam Elsheimer aus Frankfurt (1578—1620), der um 1600 in Rom eintraf, war ein gar bescheidener Mann, seltsam abstechend gegen die prächtig auftretenden, selbstbewußten römischen und bolognesischen Maler, unter denen er nun bis an sein Ende leben sollte. Sie scheinen den still schaffenden fremden Künstler doch geschätzt zu haben, sogar bei dem Papst Paul V. fand

er Beachtung, und noch mehr Eindruck machte seine wundersame Kunst auf Claude Lorrain und die in Rom anwesenden niederländischen Maler. Sein Landsmann Joachim von Sandrart, der bald nach seinem Tode in Rom ankam, spricht mit Bewunderung von ihm, und seine römischen Bilder haben großenteils ihren Weg wieder nach dem Norden gefunden.

Was er vorher getrieben, als Schüler des Frankfurter Lokalmalers Uffenbach, ist meist vergessen worden. Ein kleines sechsteiliges Marienleben (Berlin, Nr. 664 mit der „Himmelfahrt" in der Mitte nach dem Mittelbilde des von Dürer für Jakob Heller gelieferten Altars) gehört noch in jene Zeit. Etwas später soll der Münchener Johann Rottenhammer Eindruck auf ihn gemacht haben, der damals bis 1606 in Venedig malte und der uns heute hauptsächlich durch seine höchst sauber auf Kupfer ausgeführten, zierlichen biblischen und mythologischen Figuren in bläulich angelaufener Landschaft bekannt ist. Noch feiner, wie durch eine Camera obscura gesehen, sind die kleinen Landschaften Elsheimers mit ihren winzigen Figuren, die berühmten Werke seiner besten römischen Zeit.

Auf seinen früheren Bildern tritt die einzelne menschliche Gestalt mehr hervor: der h. Martin zu Pferde, mit dem Bettler sein Gewand teilend vor einer Waldlandschaft (Berlin, Nr. 664 B), Judith, der Magd das Haupt des Holofernes in die Schürze legend, Kniestück ohne Landschaft auf dunklem Grunde (Dresden, Nr. 1975). Ein Bild mit zahlreichen Figuren vor einer ausgeführten Renaissancearchitektur stellt das Opfer zu Lystra dar (Frankfurt, Städel). Immer sind die Figuren scharf gegen den Grund abgesetzt, körperlich modelliert und von vielsagendem Ausdruck; der Beschauer sieht trotz dem kleinen Maßstabe auf den ersten Blick die Größe der Auffassung. Offenbar bildete sich Elsheimer ganz selbständig vor der Natur und an italienischen Bildern, das zeigt deutlich ein solches ausgesprochenes frühes Figurenstück, „die Ruhe auf der Flucht" (Wien; Fig. 68): Maria sitzt an einem Palmstamm und wickelt ihr Kind, rechts steht Josef mit dem Esel, links stehen drei halberwachsene Engel und singen aus einem Notenblatt, ein vierter pflückt auf Josefs Wink von den Früchten. In den Typen, der Komposition und der Linienführung wirkt das Bild wie eine freie Wiederholung Correggios.

In den eigentlichen Landschaften spricht gewöhnlich die Staffage nachdrücklich mit wie bei Poussin und manchmal bei Claude Lorrain. Bisweilen wird aber auch die Landschaft ganz zur Hauptsache. Wir sehen über stilles Wasser an hohen Bäumen vorbei auf ferne Hügel oder auch in einen tiefen Wald hinein (Landschaften mit Johannes d. T. und einer badenden

Nymphe, Berlin, Nr. 664 C; Fig. 67, und A), und es ist wunderbar, wie viel diese kleinen Bilder nicht nur an Naturstimmung, sondern auch an Vegetationsformen enthalten, und welche Raumeindrücke sie gewähren.



Fig. 68. Ruhe auf der Flucht, von Elsheimer. Wien.

Staffagelandschaften sind „Josef im Brunnen“ und eine „Flucht nach Ägypten“ (Dresden, Nr. 1976 und 1978), beide erinnern uns schon an Claude Lorrain, namentlich die erste. Auf jener haben wir einen weiten Durchblick zwischen zwei Mittelgrundskulissen, vorne links weidendes Vieh, rechts die Josefsgruppe. Auf dieser einen diagonal komponierten Hügelzug,

mit Buschwerk und römischen Ruinen besetzt, nach links hin sich verjüngend, davor Wasser und einen Weg, auf dem die heilige Gruppe hält, rechts davon am Bildrand ein Wasserbecken mit Brunnenfiguren. Die Tönung ist klar und kühl, wie Elsheimer sie liebt, wenn er nicht künstliche warme Beleuchtungen zu geben hat, die Ausführung äußerst subtil, die Pinselführung bei dem zweiten, späteren Bilde getupft, und die Lichter sind perlartig aufgesetzt.

Ein Hauptziel war für ihn die eindrucksvolle Beleuchtung. Er hat noch nicht das schimmerige Helldunkel der Holländer, aber doch schon große Lichtwirkungen, oft kontrastierende warme und kalte Lichter. Die „Flucht nach Ägypten", die wir soeben als Staffage in ein Tagesbild gesetzt fanden, hat er öfter ähnlich auf Nachtbildern verwendet. Vor einer Waldwand durchschreitet ganz vorn die heilige Gruppe einen Wasserlauf, rechts sehen wir auf die vom Monde beschienene Wasserfläche, links auf Hirten, die vor einer Waldgrotte um ein Feuer lagern (München, ähnlich in Innsbruck, Ferdinandeum, und im Louvre). Eine Landschaft bei Abendlicht zeigt uns Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emmaus (Aschaffenburg). Auch Innenräume versteht der Künstler gut wiederzugeben, raumwirklich, wohnlich und mit wahrer Beleuchtung, von Personen erfüllt, die nicht nur hineinkomponiert sind, sondern darin zu leben scheinen: Jupiter und Merkur sitzen in der Hütte bei „Philemon und Baucis" behaglich an einem Tisch bei Lampenlicht, dazu vielerlei kleines meisterhaft gemaltes Beiwerk, jeder Fleck ist benutzt (Dresden, Nr. 1977; Fig. 69).

Elsheimers Bilder sind nicht zahlreich, er malte zu gut, um viel zu malen, auch ist manches wohl noch unentdeckt. Jedes einzelne offenbart den Künstler, der künstlerischen Aufgaben nachgeht. Wem sein Lebenswerk nicht sehr glänzend scheint, der sage sich, daß sein Einfluß auf Rembrandt gewirkt hat, und daß Rubens jenes Nachstück der „Flucht nach Ägypten" zu einem äußerst feinen kleinen Bilde benützte, worauf die Figuren verhältnismäßig größer sind und noch mehr Eindruck machen (Kassel, datiert 1614; ein zweites ähnliches im Louvre, wo auch das von Rubens benutzte Vorbild).

Obwohl in Italien genährt, ist Elsheimers Kunst deutsch nach der Intimität ihrer ganzen Behandlungsweise und in vielen Einzelheiten ihres Ausdrucks; man hat seine Bilder öfter für niederländisch als für italienisch genommen. In noch höherem Grade ist Nicolas Poussin aus der Normandie (1594—1665) trotz seinem römischen Leben und seinem antikisieren-

den Stil, mit seiner klaren Symmetrie, die so ganz dem Geschmack und dem Rationalismus der Franzosen entspricht, ein Franzose geblieben, und wir begreifen, daß ihn viele seiner Landsleute für ihren größten Künstler überhaupt erklärt haben, wiewohl Claude Lorrain, der Poet des Naturfriedens und des Himmelslichts, unserem Herzen näher stehen wird. Auch Poussin hat Naturgefühl, aber es ist von anderer Art. Schon in Paris, wo er zunächst als



Fig. 69. Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, von Elsheimer. Dresden.

junger Mensch thätig war, hatten ihn die geläuterten Formen und die schönen Linien ergriffen, die ihm hauptsächlich in Stichen nach Raffael nahegebracht waren. Nun trat ihm in Rom in den antiken Gebäuden und Bildwerken diese Welt noch reiner und ursprünglicher, wie er meinte, entgegen (kurz vor seiner Ankunft war gerade die Aldobrandinische Hochzeit aufgefunden worden) und er nahm ohne Schwanken den Weg — über die Hochrenaissance zum römischen Altertum — den er nicht wieder verlassen hat.

Zu der Zeit, wo die italienische Kunst sich den überlieferten Formen entzieht und dem Barock zustrebt, antikisiert er stärker, als es irgend ein

Italiener jemals that: es kann in der Kunst keine größeren Gegensätze geben als den Klassiker Poussin und den Anführer des Hochbarock Bernini. Uns erscheint Poussins Form kalt und sein Ausdruck verstandesmäßig zurechtgelegt. Das Formengefühl der Franzosen verlangt Abrundung; Maß und Rechnung folgen der künstlerischen Phantasie auf dem Fuße. Man hat diese erhabene Kunst Poussins oft mit der Tragödie des Zeitalters Ludwigs XIV. verglichen. Vielleicht ist sie doch noch um einige Grade wärmer.

Es ist begreiflich, daß man in Frankreich nach den Werken eines solchen Künstlers Verlangen trug und daß man auch ihn selbst wiederhaben wollte. Er wurde vom Könige nach Paris gerufen, aber er blieb nicht lange (1641—1642), es zog ihn zurück nach Rom; von nun an entstanden, zehn bis fünfzehn Jahre lang, seine besten Bilder. Den größten Reichtum besitzt heute der Louvre. Unsere Betrachtung kann nur einige hervorragende Beispiele auswählen.

Poussin geht aus von der Darstellung mäßig großer Figuren, die von Landschaft und Architektur umgeben sind. Diese Bilder sind zuerst farbenreich, manchmal sogar bunt; man sieht es dem Kolorit und auch den Gegenständen an, daß er die Venezianer, insbesondere Tizian studiert hat. Mit der Zeit wird die Farbe gleichmäßiger, eintönig, ganz zuletzt schwer und stumpf. Seine Richtung mußte ihn immer mehr auf die Zeichnung hinführen, auf die Ausbildung der Formen und die Komposition. Seine Studien waren tief und vielseitig. Er erforschte die antike Architektur, zeichnete nach Raffael und Tizian und modellierte mit du Quesnoy zusammen nach dem Leben und nach der Antike. In der Malpraxis richtete er sich nach Domenichino, den er allen damals lebenden Künstlern vorzog. So kam er zu einer Herrschaft über die Formen und zu der Sicherheit und Klarheit in der Gruppierung, die seinen unbestrittenen Ruhm ausmachen. Alle Gegenstände, die alttestamentlichen Geschichten so gut wie das Abendmahl, müssen bei ihm in antiker Formgebung erscheinen, von den Kopftypen und Gestalten, ihrem Kostüm, ihrer Haltung und ihren Bewegungen an bis zu der umgebenden Architektur und dem kleinsten Geräte. Daß übrigens Poussin zu seiner Zeit das Antike nur römisch und nicht, wie es manchmal hätte sein müssen, griechisch geben konnte, was heutige Beurteiler mitleidig anzumerken pflegen, wird vielmehr unter die kunstgeschichtlichen Glücksfälle zu rechnen sein. Denn welches moderne Empfinden wäre wohl stark genug, sich dem „reinen“ Griechisch gegenüber zu behaupten, wenn es sich einmal mit diesem gefährlichen Muster eingelassen hätte? So etwas sollte man doch an Carstens



Fig. 70. Die Heilung der Blinden von Jericho, von Poussin. Louvre.

und Thorwaldsen gelernt haben; auch David einerseits und Puvis de Chavannes andrerseits geben Stoff zum Nachdenken.

In der Stärke nun seines Antikisierens hat Poussin verschiedene Grade. Einen Unterschied zeigen schon zwei alttestamentliche Geschichten, obwohl sie derselben Zeit angehören. Die „Heilung der Blinden von Jericho" (1651, Louvre; Fig. 70) besteht aus einer schön zusammengeschlossenen Gruppe, die in die Mitte des Bildes gestellt ist; das Antike macht sich nicht viel stärker geltend als bei Raffael in seiner römischen Zeit, und an ihn werden wir auch durch eine Menge von Bewegungen und Stellungen, sowie durch einzelne ganze Figuren erinnert. Das zweite Bild: „Rebekka am Brunnen" (1648, Louvre; Fig. 71) hat mehr Figuren, die Komposition ist lang auseinandergezogen, wie bei der Aldobrandinischen Hochzeit, und die weiblichen Gestalten machen in ihrer Bekleidung und zum teil auch in ihren Stellungen schon einen mehr antiken Eindruck. Eine völlig andre Richtung hat die Nachahmung eingeschlagen in einer sehr überlegten Allegorie: „das Leben ein Tanz" (Hertford House, London). In der Mitte tanzen vier kräftige römische Frauen im Charakter Guido Renis oder der Kupferstiche Marcantons, über ihnen auf Wolken fährt der Sonnenwagen, links von dem Horentanz sitzt ein Seifenkugeln blasendes Kind vor einer Doppelherme, rechts als Rahmenfigur ein Flügelgreis, Kronos, auf der Lyra spielend, zu seinen Füßen ein Kind mit einer Sanduhr. Viel einfacher drückt ein wirklich empfundenes Bild trotz seiner antiken Einkleidung denselben Gedanken aus; die Allegorie ist durch eine unmittelbar sprechende Szene ersetzt (Louvre; Fig. 72). In einer Berglandschaft unter Bäumen haben ein griechisch gekleidetes Mädchen und drei halbnackte Hirten ein Grabmal gefunden, und sie betrachten miteinander die Inschrift Et in Arcadia ego, eine anziehende Gruppe, zart wie ein spätgriechisches Trauerepigramm. Ganz streng angeordnet ist das nur noch im Stich bekannte „Testament des Eudamidas". Die gestreckte Komposition hebt sich mit ihren Umrissen wie ein langer Reliefstreif von der Wand ab: der Kranke liegt, hinter ihm steht der Arzt, am unteren Bettende sitzen zwei Frauen mit Klagegebärden, dazu einfache, geradlinige Möbel und gerade, kahle Zimmerwände. Hier sollte offenbar ein ernster und feierlicher Eindruck hervorgerufen werden, darum bekommen wir den ganzen Apparat einer gewissenhaften Modellvorbereitung hingestellt. Wie frei und natürlich ist hingegen der antike Stil gehandhabt auf der „Pest zu Athen" (Petersburg; Fig. 73; die figurenreichere „Pest unter den Philistern" von 1630 im Louvre ist wesentlich anders gehalten), wie gefällig und klar ist die An-



Fig. 71. Rebekka am Brunnen, von Poussin. Louvre.

ordnung, wie mannigfach sind die Stellungen, wie geläutert ist die ganze Erscheinung, viel weniger Schrecken als Schönheit!

Während in allen diesen Bildern Poussins die menschliche Gestalt voransteht, sehen wir ihn nach der Mitte seines Lebens auch zu selbständigen Landschaften übergehen, in denen nur einzelne kleinere Figuren als Staffage zurückgeblieben sind. Die Bestandteile dieser Bilder sind bestimmten Gegenden Mittelitaliens entnommen, der Aufbau ist frei zusammengefügt.



Fig. 72. Et in Arcadia ego, von Poussin. Louvre.

Das Zufällige und Mannigfaltige der Vegetation und das Wechselnde der atmosphärischen Beleuchtung spricht wenig mit, die Wirkung beruht auf den großen, festen Linien, so daß dem Beschauer das Bleibende in der Natur vor die Seele tritt. Wenn dann seine Gedanken an alten Bauwerken und einzelnen Gestalten in der Tracht früherer Zeiten vorüber zurückschweifen in eine Vergangenheit, die als das historische Äquivalent dieser großgedachten Natur erscheint, als das vollkommenere Zeitalter, für das dies erhabene Stück Erde einst geschaffen wurde: so haben wir die Stimmung, in der man diese historische oder heroische Ideal-Landschaft genießen soll. Poussin giebt sie am reinsten wenigstens für den klassischen Geschmack. Er hat aus dem dekorativen und im Grunde doch nur allgemeinen Landschaftsbilde der Bolog-



Fig 73. Die Pest in Athen, von Poussin. Petersburg.

nesen eine ganz spezifische, energisch sprechende Erscheinung entwickelt. Claude Lorrain hat ihr neue Reize hinzugefügt, die sie unserer modernen Empfindung noch näher bringen.

Bisweilen bietet die Umgebung Roms beinahe unverändert schon das diesem Stilgefühl angemessene Naturbild dar: Acqua acetosa, mit Matthäus und dem Engel (Berlin, aus Pal. Sciarra; Fig. 74), eins der besten Bilder Poussins, klar gegliedert, rein, beinahe feierlich im Ausdruck, festlich leuchtend in den Farben. Meistens ist aber die Landschaft komponiert: sehr reich, im Charakter des Sabinergebirges, mit Architekturen, die Athen vorstellen sollen, im Vordergrunde Diogenes, der seinen Becher weggeworfen hat (1648) oder weniger eng an eine Gegend angeschlossen, mit Orpheus und Eurydice (1659); beide Bilder im Louvre. Ganz zuletzt stellte Poussin für den Herzog von Richelieu in vier Landschaften die Jahreszeiten dar (1660—1664, Louvre), den Frühling mit Adam und Eva, den Sommer mit Boas und Ruth, den Herbst mit den die Traube tragenden Kundschaftern, den Winter als Sündflut. Der Winter, ein grausiges, ödes Durcheinander, grell und kalt in den Farben, läßt auch in der Pinselführung auf traurige Weise die verfallende Kunst des gealterten Meisters erkennen, der in der menschenbelebten, stimmungsreichen Sommerlandschaft (Fig. 75) so warm und freundlich, so im besten Sinne reif sich uns offenbart; die klassizistische Staffage werden wir ihm allerdings zu gute halten müssen.

Bei Poussins Schwager und Schüler Gaspard Dughet (auch Poussin genannt, 1613—1675) geht die Landschaftsmalerei wieder mehr in die Breite; das geschlossene Tafelbild wird zu einer Dekoration, die freilich an der Stelle, für die sie bestimmt ist, noch eine großartige Erscheinung macht. Auf das Einzelne kommt es dabei nicht so sehr an, der Baumschlag ist konventionell, die Farben, namentlich in den Fresken heute stark verändert, sind niemals naturgetreu gewesen, die Staffage stört nicht selten, weil sie nicht zu dem Charakter der Landschaft paßt oder auch schlecht in sie eingefügt ist, aber auf das Ganze angesehen und in größerer Zahl bei einander wirken diese Bilder doch bedeutend: Fresken im Palast Colonna und in den Seitenschiffen von S. Martino ai Monti (mit Geschichten des Elias staffiert; Paul Bril hatte diese sonst nur in Belgien vorkommenden „Kirchenlandschaften“ in Rom eingeführt). Am eigentümlichsten zeigt sich uns Gaspards Talent mit elf Temperabildern im Palast Colonna (die stilvolle Landschaft hat allerlei realistische Zuthaten aufgenommen, beobachtete Naturerscheinungen, vom Sturm bewegte Bäume, Gewitter, ein brennendes Dorf) — am großartigsten aber



Fig. 74. Landschaft mit Matthäus und dem Engel, von Poussin. Berlin.



Fig. 75. Der Sommer, von Poussin. Louvre.

in dem kaum übersehbaren Besitze des Palazzo Doria an umfangreichen Tempera- und Ölgemälden, wo man außerdem noch sowohl die bolognesischen



Fig. 76. Landschaft mit Abraham, von Dughet. London.

Vorgänger (S. 57) als auch Paul Bril, Claude Lorrain und ihre Nachahmer zum Vergleiche beisammen hat. Was sich dann weiter von Gaspards Landschaften noch in einzelnen Galerien findet, hält zwar mit diesem Reich-

tum keinen Vergleich aus. Da aber hiervon nichts photographiert worden ist, so mag uns eins der besten Ölgemälde (Abraham, den der Engel vom Opfer zurückhält, London; Fig. 76) zeigen, wie bedeutend Gaspard einen Mittelgrund zu gestalten versteht, und wie sehr das Leben und Wirken der Luft zu dem Ausdruck einer Landschaft beitragen kann.

Und nun kommen wir zu Claude Gellée aus Lothringen (le Lorrain, 1600—1682), mit dem diese von Italien ausgegangene Landschaftsmalerei ihre Höhe erreicht hat. Sein Eintritt in den römischen Kunstkreis ist uns schon bekannt (S. 19). Seine Entwickelung erfolgt verhältnismäßig spät. Das früheste Datum auf einer Radierung ist 1630, auf einem Gemälde 1631, aber erst um 1640 haben wir den Maler vor uns, den wir zu bewundern gewohnt sind, den Maler der Lufttöne und des Sonnenlichtes, der sehnsuchtweckenden Ferne und des stillen Meeres, das weithin aufleuchtet mit unendlichem Lächeln. Etwas davon kann man bereits auf Elsheimers kleinen Bildern sehen, und Joachim von Sandrart, der dafür Blick hatte und bald nach seines Landsmanns Tode in Rom lebte (1630—1635), lehrte Claude nicht nur das Ätzen von Radierungen, sondern er wies ihn vor allem hin auf die Natur, die Lehrmeisterin eines rechten Malers, und er bemerkte mit Verständnis, wie sein begabter Freund auf seinen Wanderungen durch das Land beobachtete, zeichnete, malte und allmählich mit seiner besonderen Richtung aus dieser Schule hervorwuchs. Ihm werden wir das Hauptverdienst um die Ausbildung seines Talentes zuzuschreiben haben. Unter den Landschaftsmalern jener Zeit mußte der 1626 in Rom gestorbene Paul Bril (S. 57) auf ihn am meisten Eindruck machen.

Wie förderlich Claude das Radieren war, sieht man an der überaus zarten Zeichnung, den wie mit der Nadel gezogenen Umrissen seiner Bilder, und das beste seiner (nach strengster Schätzung 27) radierten Blätter geht seinen berühmten Gemälden lange voran: der „Ochsenhirt“ von 1636, eine Rinderherde, die bei schimmerigem Abendlichte durch flaches Wasser schreitet, vollkommen malerisch aufgefaßt und von äußerster Feinheit (Fig. 77). Aber die Wirkung beruht nicht auf der Durchführung, sondern auf dem Eindruck einer nachhaltigen Stimmung, und die Figuren, die Claude auf seinen Gemälden gewöhnlich andern überließ, sind hier nicht einmal korrekt. Nun entsteht eine lange Reihe der schönsten Gemälde, und erst seit 1651 folgen wieder Radierungen von größerem Umfange: die Herde beim Gewitter, der



Fig. 77. Der Ochsenhirt, Radierung von Claude Lorrain.

Ziegenhirt, Apollo und die Jahreszeiten, an sich vortrefflich, aber nicht mehr so intim, wie der Ochsenhirt; das ausdrucksvollere Instrument seiner Kunst ist jetzt anstatt der Nadel der Pinsel geworden. Claudes Vortrag ist niemals breit, jeder Strich, kann man sagen, verrät die Schule des Zeichnens. Über 500 Handzeichnungen haben sich von ihm erhalten in allen Arten der Ausführung, und gegen Ende seines Lebens stellte er noch 200 zu einer Art Musterbuch seiner Erfindungen zusammen (liber veritatis, British Museum). Seine Bilder waren früh begehrt und wurden mit Preisen bezahlt, die dann immer höher gestiegen sind. Man sieht ja leicht und wird es auch früher wahrgenommen haben, daß zum vollen und wirklichen Naturbilde manches fehlt, daß z. B. seine Bäume und Pflanzen oft weniger genügen als seine Bodengestaltung, aber für die Absichten seiner Kunst, die kein Porträt sondern eine dichterische Umschreibung der Natur geben will, reicht dieser unvollkommene Realismus aus, und jedes Zuviel hätte nur stören können. Claude gehört zu den wenigen Malern, deren Schätzung allen Wandlungen der Mode zum Trotz dem Geschmack vieler Menschenalter stand gehalten hat.

Die heutige Verbreitung seiner Gemälde ist kulturgeschichtlich merkwürdig. Am stärksten hat sich das Verlangen darnach schon früh in England bethätigt (dort finden sich die meisten guten Bilder, die größte Zahl in den verschiedenen bedeutenden Privatsammlungen, in der National Gallery allein über ein Dutzend), während Italien sich alles bis auf wenige bessere Überbleibsel hat nehmen lassen. In Frankreich, wohin der Künstler selbst einst viel auf Bestellung lieferte, hat der Louvre allein noch siebzehn Bilder festgehalten. Demnächst folgen Madrid mit einem gleichfalls älteren Bestande an hervorragenden Werken und Petersburg mit späteren Erwerbungen In den deutschen Galerien befinden sich wenigstens einzelne gute Bilder, die wir um ihrer leichteren Zugänglichkeit willen unserer Betrachtung mit zu Grunde legen. Claude giebt uns wie Poussin die mittelitalienische Landschaft, aber nicht das Gebirge mit seinen nachdrücklichen großen Linien, sondern offene, manchmal ganz flache Gegenden, er giebt viel mehr Erdleben, Bodenformen und Wasser, Bäume und Pflanzen, auch mehr was an die menschliche Kulturarbeit erinnert, Brücken und Wasserleitungsbogen, ausgeführte Architektur, Menschen- und Tierstaffage; das Gesamtbild ist weniger streng, anmutiger, heimlicher, mehr idyllisch als heroisch. Seltener als bei Poussin haben wir den Eindruck einer bestimmten Gegend, vielmehr trotz vielen porträtmäßig wiedergegebenen Einzelheiten ein im ganzen frei zusammengesetztes Bild. Das Breitformat ist die Regel. Randgruppen von

Bäumen oder Gebäuden rahmen den Vordergrund auf beiden Seiten oder nur auf einer ein und leiten das Auge nach der Mitte und in die Ferne; oft schiebt sich auch im Mittelgrunde eine solche Kulisse vom Rande her, raumbildend und die Tiefe erweiternd, vor. Oder die Ränder bleiben ganz frei von einfassenden Massen, und im Mittelgrunde erhebt sich zentral oder mehr seitwärts der Hauptgegenstand, gewöhnlich eine ausdrucksvolle Baumgruppe, nicht dicklaubig und schwer, sondern schlank und gefällig, das Licht durchlassend, mit zartgeschnittener, vielgestaltiger Silhouette. Auf diesen glücklichen Gebilden, die vielleicht niemals so gefunden werden, verweilt unser Blick mit einem Entzücken, wie es kaum ein wirkliches Naturbild gewähren zu können scheint, bis er rechts und links weiter dringt gegen den Horizont und hinauf zu dem leicht bewölkten Himmel. Das Himmelslicht und seine Wirkung auf die vielteilige Erde immer vollkommener wiederzugeben, ist Claudes Hauptziel; denn das bedeutet ja im Grunde die Unterscheidung seiner Bilder nach Malweisen, einer früheren goldbraunen und einer späteren silbertonigen. Erst seit man dies erkannt hat, stellt man die Bilder seiner „zweiten" Manier im allgemeinen höher; bei früheren Beurteilern treffen wir noch manchmal auf die umgekehrte Schätzung.

Auf den älteren Bildern finden wir Häufung der Formen und Gegenstände, kräftige Zeichnung und ausgesprochene Lokalfarben, daneben aber ein stark aufgetragenes Braun, das dem Ganzen eine warme Färbung mitteilt, und aus dem allmählich feinere Töne hervorwachsen; diese gewinnen dann über die Lokalfarben die Oberhand und ergeben den Goldton seiner „ersten" Manier, neben dem das tiefere Braun in einzelnen Partien namentlich des Vordergrundes immer noch mitspricht. Ein gutes Beispiel giebt eine Küstenlandschaft von 1642 (Berlin): ganz vorne steht ein flöteblasender Hirt vor einer sitzenden Frau, links führt der Weg über eine verfallene Brücke an einer Baumgruppe vorüber zu einer korinthischen Tempelruine, rechts geht der Blick auf das Meer mit Schiffen. Das ist beinahe schon die Komposition der „Hafenbilder", die eine besondere Gattung ausmachen: der Blick geht immer nach dem Hintergrunde auf das offene Meer, dessen spiegelglatte oder leicht gekräuselte Fläche niemand je schöner gemalt hat; vorne liegt etwas Land, seitwärts meistens ausgeführte Architektur, die Figurenstaffage pflegt besonders reich zu sein, nicht bloß Mythologie, sondern auch wirkliche vornehme Gesellschaft, wie bei den Holländern Berchem und Lingelbach. Von diesem weiß man, daß er damals jahrelang in Italien lebte, von jenem ist es wahrscheinlich. Ein warmes, reichlich braunes derartiges Bild besitzt die

National Gallery (1644); aus einer ganzen Reihe im Louvre seien als die vier schönsten angeführt eins mit Sonnenuntergang (1639), eins mit Nebel



Fig. 78. Landschaft mit der Flucht nach Ägypten, von Claude Lorrain. Dresden.

und verschleiertem Sonnenlichte (1646), zwei mit hellem Sonnenschein auf den Fluten (1647 Kleopatras Abfahrt, etwas später: Chryseis Rückkehr zu ihrem Vater). Terrainbilder desselben Stils sind eine Baumlandschaft mit Kephalos und Prokris (1645, National Gallery), eine Hügellandschaft mit

einer Tempelarchitektur, darin David von Samuel zum König gesalbt (1647 Louvre), die sehr mannigfaltig gegliederte und staffierte römische Landschaft mit Hirten und links hinten der „Flucht nach Ägypten“, in Dresden (1647; Fig. 78). Wahrscheinlich in dasselbe Jahr gehört die ähnlich gehaltene „Mühle“ des Palazzo Doria, während die beiden anderen größeren Bilder dieser Galerie mit der „Ruhe auf der Flucht“ und dem Apollotempel bereits kühleren Ton zeigen und später sind.



Fig. 79. Einschiffung der Königin von Saba, von Claude Lorrain. London.

Gegen 1650 vereinfacht sich bei Claude die Gliederung, die Komposition klärt sich zu immer reineren Linien, die Staffage beschränkt sich oft auf ganz wenige Figuren, und die Farbe geht in ein kühles Silbergrau über, in dem einzelne warme Nuancen und kräftigere Lokaltöne stehen bleiben. Gelegentlich herrscht auch in dieser Periode noch die warme Färbung vor, wie in der leuchtenden Baumlandschaft von 1653 in Gosvenor House in London mit der „Anbetung des goldenen Kalbes“ in vielen Figuren, und ein bereits ganz kühl gestimmtes Hafenbild von 1648 mit der „Einschiffung der Königin

von Saba" (National Gallery; Fig. 79) zeigt uns viel mehr Staffage, als die Hauptbilder dieser silbernen Manier zu enthalten pflegen, mit der Claude seine Höhe erreicht hat. Das köstlich klare Meeres- und Hafenbild mit der



Fig. 80. Landschaft mit Hagar und dem Engel, von Claude Lorrain. London.

Landung der Galatea in Dresden (1657) würde ohne die etwas aufdringliche Staffage noch köstlicher sein. Im ganzen möchte man sagen, daß die eigentlichen Stimmungslandschaften Claudes um so harmonischer wirken, je weniger stark die Figuren betont sind. Das zeigt ein feines kleines Hochbild dieses Stils in der National Gallery: Wasser mit Blick auf eine Brücke und ferne



Fig. 81. Der Morgen, von Claude Lorrain. Petersburg.

Berge, im Vordergrunde beiderseits Baumkulissen, ganz vorne links „Hagar mit dem Engel“ (Fig. 80). Das zeigen aber auch vier größere Breitbilder mit den „Tageszeiten“ in Petersburg, die man als einen Cyklus ansieht, obwohl sie zu sehr verschiedenen Zeiten und nicht für denselben Besitzer gemalt worden sind. Das früheste ist der Mittag (1654), eine Flußlandschaft im römischen Charakter mit Brücken und Fernsicht auf Hügel, im Mittelgrund rechts und links Baumgruppen und eine Tempelruine, hier und dort ist kleinere Staffage verstreut, vorne rechts die „Ruhe auf der Flucht“. Dann folgt das schönste, der Morgen (1655; Fig. 81), mit einer einzigen dominierenden Baumgruppe in der Mitte, rechts vorne steht „Jakob vor Lea und Rahel“. Der Abend (1663) mit Tobias und dem Engel ist dem „Mittag“ ähnlich komponiert; die Sonne steht tief, Fischer heben ihre Netze ein, Rinderherden und Waldtiere ziehen bildeinwärts. Die Nacht (1672) läßt uns links unter hohe Baumkronen sehen, rechts auf eine dunkle Bergwand mit antiken Ruinen, durch den mittleren Einschnitt geht der Blick auf das von einer Bogenbrücke durchzogene Meer; links vorne ringt Jakob mit dem Engel. Die sechziger Jahre Claudes sind reich an solchen silberglänzenden, unter einander wieder sehr verschiedenen Prachtstücken: Raub der Europa (Buckingham Palace), Meeresstrand mit Sonnenspiegel (Bridgewater Gallery), beide 1667; Grotte der Egeria, Neapel, 1669. Den Petersburger Landschaften kommen in der Naturstimmung zwei Münchener Bilder nahe (1668), der Morgen mit der „Ausweisung Hagars“ (wo höchstens die Architekturkulisse links mit einem theatralischen Abraham davor etwas zudringlich wirkt) und der Abend mit Hagar, Ismael und dem Engel: die Gegend ist einsam, wüstenartig, also nach der Staffage gestimmt, was bei Claude und überhaupt in dieser ganzen römischen Landschaftsrichtung nicht häufig vorkommt. Mit den siebziger Jahren machen sich auf Claudes Bildern Zeichen der Abnahme bemerklich, seine Linienführung verliert an Sicherheit, seine Farben werden trüber und schwerer: Landschaft mit untergehender Sonne in München, 1676. Es ist auch für ihn Abend geworden.

Anders als die übrigen römischen Landschafter malte er seine Figuren gewöhnlich nicht selbst, er soll sie nur eingezeichnet haben und überließ dann die Ausführung namentlich Filippo Lauri und dem Flandrer Jan Miel. Bekanntlich hielten es um dieselbe Zeit die großen holländischen Landschaftsmaler ebenso, aber in der Wahl ihrer Gehilfen sind sie in der Regel glücklicher gewesen.

Zweites Buch

Die neue Malerei in Spanien.

Spanien und die Kunst.

Velazquez. Murillo.

Inhalt des zweiten Buches.

Zu den Abbildungen.

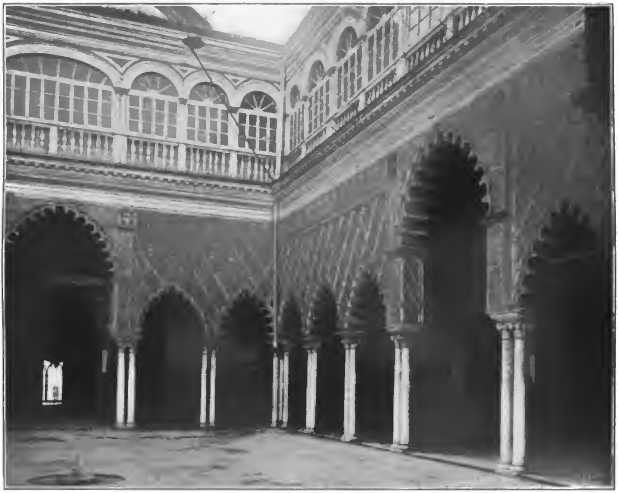
Für die Abbildungen dienten zum größten Teile photographische Aufnahmen von Hauser & Menet und J. Laurent & Cie., beide in Madrid als Vorlagen.

Ferner wurden Photographien von folgenden Firmen benutzt:

Franz Hanfstaengl in München: Fig. 82, 83, 84, 87, 104, 107, 108, 113, 131, 149.
W. E. Gray in Bayswater: Fig. 151, 152.
D. Anderson in Rom: Fig. 145.
A. Giraudon in Paris: Fig. 109.
Ad. Braun, Clément & Cie. in Dornach: Fig. 85, 88, 90, 105, 112, 114, 122, 133, 141, 143, 144, 146, 147, 150 und Abbildung auf S. 145 ohne Nummer.
Photographische Gesellschaft in Berlin. Nach Photogravuren: Fig. 94, 111, 120, 138.

Berichtigung.

S. 151 unten ist die zu der Statthalterin Margarete gesetzte Zahl 1550 verdruckt und 1559 zu lesen.



Alkazar in Sevilla.

1. Spanien und die Kunst.

Allgemeines. Maurische Kultur und spanische Nationallitteratur. Die Vorgänger der großen Maler. Morales und Coello. Roélas und Herrera. Zurbaran und Alonso Cano.

Spanien ist geographisch gegen Europa abgeschlossen, seine Blickseite sieht auf das Mittelmeer und Afrika. Einst war es von Karthago aus zuerst wirtschaftlich nutzbar gemacht, von Rom in den Kreis der antiken Welt gezogen worden, und als diese zu Ende ging, konnte man auf den spanischen Nationalcharakter zwei Worte anwenden, mit denen der knappredende alte Cato die nach Italien eingebrochenen Kelten charakterisiert hatte: Kriegsroutine und Redekunst. Kriegsthaten und stolze Reden machten dem Spanier auch in dem späteren Europa seinen Namen; man weiß hingegen von keiner großen und nützlichen Erfindung, die aus Spanien gekommen wäre. Im

frühen Mittelalter, als die spanische Kultur am glänzendsten war, war sie eine Mischkultur, gegründet und gepflegt von den Arabern, die von Afrika herüberkamen. Sie bauten, dekorierten, pflanzten Gärten und schrieben Bücher ab, so für die weltberühmte Bibliothek von Cordova, die dann später der Kardinal Jimenes zur Ehre Gottes verbrennen ließ. Den fremden Reichtum gewannen die spanischen Ritter für sich, nachdem sie die Mauren überwunden hatten. In diesen Kriegen erlebte Spanien sein Heldenzeitalter, und damals, als es zum Wall gegen den Islam wurde, hat es wohl im höheren, geschichtlichen Sinne Europa den einzigen wirklichen Dienst geleistet. Für sich selbst wußte es keinen Gewinn daraus zu ziehen. In demselben Jahre, wo Granada, die letzte Hauptstadt der Mauren, fiel, wurde Amerika entdeckt, und bald gab das Gold der neuen Welt Spanien den größten Einfluß in Europa. Seine Flagge sah man auf allen Meeren, seine Söldner entschieden die Schlachten, eine Zeitlang herrschte die spanische Tracht in der Welt, und Spanisch lernen galt vorübergehend an den Höfen für so notwendig, wie später Französisch verstehen. Aber dies spanische Zeitalter, das in der Geschichte dem französischen voraufging, dauerte nicht lange. Während man in dem übrigen Europa lernte, Staaten zu verwalten und wirtschaftlich zu stärken, waren die Spanier auf allen Kriegstheatern zu finden. Sie eroberten Stücke Italiens und der Niederlande, aber die Kraft des eigenen Landes wuchs nicht mit, und seit dem Erbfolgekriege, als Spanien bourbonisch wurde, war es wirtschaftlich zerrüttet und kaum noch eine Militärmacht zweiten Ranges zu nennen. Man hatte von dem Gelde Amerikas Kriege geführt und hoffärtig gelebt; dem Lande hatte es noch weniger Segen gebracht als einst die Schätze der Mohren.

Diese Übersicht hat uns bereits hinabgeführt über die Zeit, deren Kunst wir zu betrachten haben. Sie sollte den Leser darauf vorbereiten, daß er in diesem dritten südeuropäischen Staatengebilde nicht auch eine dritte kulturbringende Macht zu erwarten hat, wie die erste Griechenland, das längst versunkene, für Europa gewesen ist, und die zweite Italien, das sich den größten Teil seiner Schätze wenigstens äußerlich noch bewahrt hat.

Zwei Gebiete sind dabei noch nicht berührt worden: das spanische Kirchentum, das auf die Kunst den größten Einfluß hatte, und die spanische Nationallitteratur, angesichts deren der eben ausgesprochene Satz ungerecht erscheinen könnte.

Kurz vor dem Aufblühen der Malerei, die uns beschäftigen wird, entsteht nach vielverheißenden Anfängen in anderen Gattungen (Romanze und

Epos) die bedeutendste Schöpfung des spanischen Geistes, ein nationales Drama, das erste seit der athenischen Tragödie in der Geschichte der Weltlitteratur; es erreicht schnell seine Höhe und erhält sich auf ihr merkwürdig lange, unter vier Königen, vom Ende Philipps II. bis zum Tode Karls II., also über hundert Jahre lang, etwa von 1590 bis 1700. Zu keiner Zeit und in keinem anderen Lande sind so viele Theaterstücke gedichtet wie in Spanien in diesen hundert Jahren, und niemals ist ein ganzes Volk von einer Litteraturgattung so ergriffen worden, wie das spanische von diesem Drama um 1600: man spielte an jedem Ort und deklamierte in allen Gesellschaftskreisen. Wo nur Bettler zusammensaßen und Straßenjungen einander begegneten, da improvisierte man ein kleines Theater; Schilderer wie Velazquez und Murillo brauchten nur zuzugreifen, und sie hatten lebendige Figuren. Es gab damals eine reich entwickelte den Spaniern eigentümliche Gattung geistlicher oder gar kirchlicher Dramatik, zu der wir bei anderen Völkern nur Ansätze finden, erbaulich, die Sinne ergreifend und die Seelen entrückend, das Wunderbare auf die Erde herabziehend; den Besuchern eines solchen Theaters mußten freilich Murillos Visionen natürlich vorkommen und wie alte Bekannte. Es gab ferner ein historisches Drama, in dem das Rittertum weiterlebte, ein ganz ernstgenommenes Spiel mit Figuren aus der Zeit der Mohrenkriege, als Granada längst gefallen und alle Gefahr vorüber war. Die Lebensformen hatten sich geändert, aber nicht die Empfindungen, um welche die Handlung dieser Stücke sich bewegte, denn über Ehre, Ritterpflicht und Königstreue, über Frauendienst und religiöse Ergebung dachte der Spanier des 17. Jahrhunderts nicht anders als sein Vorfahr, der gegen die Mauren fiel oder der nach abenteuerlichen Fahrten wider die Korsaren sein Leben in andächtiger Beschauung im Kloster beschloß. Als dann das Zusammenspiel dieser Gestalten und Handlungen, dem noch die ganze Nation mit ihrem Interesse folgen konnte, der verfeinerten Welt nicht mehr glaubhaft vorkam, als das Theater höfisch geworden war, da lebten noch andere Formen der Dramatik eine Zeitlang weiter: das Gesellschaftsstück der höheren Stände, der zeitgenössischen Kavaliere in Mantel und Degen, das feinere Unterhaltungsstück, das romantische Zauberspiel und die niedere Posse. Nun aber schließt sich der Kreis. Die Grundlage des spanischen Dramas war echt national. Ein von Hause aus volkstümliches Gut war von den höchsten Gesellschaftskreisen übernommen und von den Königen selbst weitergepflegt worden. Am Anfang und am Ende dieser Entwicklung vom Volkstümlichen zum Höfischen stehen zwei große Namen. Der Fortschritt von Lope de Vega bis zu Calderon hat nicht lauter

Vorzüge gebracht, mit der Verfeinerung der Technik und der Sprache geht die Kraftabnahme und die wachsende Konvenienz Hand in Hand, aber der Fortschritt war notwendig, denn einen beinahe hundertjährigen Stillstand kann es nicht geben.

Die jüngere Schwester dieses Dramas ist die Malerei, die einiges von dem, was der Spanier liebt, schön aber einseitig zum Ausdruck bringt. Nicht alles, denn von den profanen Stoffen der dramatischen Dichtung hält sich merkwürdigerweise diese Kunst so gut wie ganz fern. Lope de Vega ist der ältere Zeitgenosse von Velazquez, Calderon starb ein Jahr vor Murillo. Velazquez feiert den spanischen Stolz, Murillo die Devotion. Zu derselben Zeit, als man sich im Theater an dem Ruhm der Vorfahren berauschte, als wären ihre Thaten von heute, als man diese lieblichen, weichen Bilder mit ihren entzückend gemalten Visionen, den stillen Heiligen unter goldenen Wolken mit lustigen Engelchen darauf, malen ließ und zum allgemeinen Genuß in die Kirchen stiftete: da hielt man für solche, die nicht zum Kreise dieser Kunstfreunde gehörten, in der Stille die Anregungen der Inquisition bereit, und die harmlosen, fleißigen und kunstfertigen Nachkommen der Mohren, gegen die man einst im Felde gestanden hatte, trieb man zu Tode wie Wild auf der Hetzjagd. Eine solche gefahrlose Heldenthat, die Austreibung der Morisken unter Philipp III. 1609, mußte der junge Velazquez auf einer nun verlorenen großen Leinewand verherrlichen: da konnte man den König im weißen Waffenkleide sehen unter dem Schutz einer thronenden Hispania, und zahlloses braunes Volk, das trauernd die Schiffe bestieg. Der Boden war doch schon ganz versumpft und verrottet, aus dem diese zweite, mehr nationale Kultur der Spanier, glanzvoll und kurzlebig, hervorwuchs. Das fühlte Cervantes, wenn er das Rittertum verspottete, das in dem historischen Schauspiel ernsthaft weiterleben wollte. Manche halten ihn für den größten spanischen Dichter und stellen ihn noch über die Dramatiker. Der klügste war er jedenfalls und der seine Zeit am richtigsten beurteilte; er konnte das feierliche Pathos nicht mehr mitmachen und erhielt sich wenigstens die Gabe des Lachens.

So glänzend das spanische Drama äußerlich auftritt, so eng ist es zugeschnitten auf den Charakter eines Volkes mit allen seinen Einseitigkeiten: einer kirchlichen Devotion, der sich alles weltliche Interesse beugen muß, einer Königstreue, die jeden anderen Pflichtenkreis verletzen darf, einem Frauendienst, neben dem Ehe und Familie keinen Sinn mehr haben, endlich einem ganz überschraubten persönlichen Ehrgefühl und einer Courtoisie, deren Wesen Spielerei und Redensart ist. Wir finden scharfe Beobachtung für alles

Äußerliche und eine Darstellung, die schön, wirkungsvoll, momentan sogar gewaltig sein kann, aber wir finden keine Tiefe, keine Zeichnung, die bis in die Seele dringt, es fehlt das große Menschliche, das Allgemeingiltige, was den gleichzeitigen Shakespeare zum Lehrmeister aller späteren Dramatiker hat werden lassen. Auf das wirkliche, lebendige Drama der anderen Völker hat deswegen auch das spanische keinen erheblichen Einfluß gehabt. Was wir etwa den Spaniern verdanken und was in der Leselitteratur bei Herder und den Romantikern, bei Heine und Platen zu finden ist, das ist mehr äußerer Glanz und schöne Form als innerer Reichtum und Gedankentiefe, wenn man auch aus unseren katholischen Kreisen heraus uns oft genug anders darüber zu belehren gesucht hat.

Was über den eigenartigen Geist des spanischen Kirchentums zu sagen wäre, mit seiner heißen und strengen Devotion, seiner Gesellschaft Jesu und seiner Inquisition, geht die Geschichte der Kirche an; für diejenige Kultur, auf deren Boden die bildende Kunst gedeiht, hat es hauptsächlich negative Bedeutung. Auf der älteren spanischen Malerei lastet dieser bedrückende Geist sichtlich. Velazquez konnte ihm bei seiner Stoffwahl leicht ausweichen; Murillo wurde es nach seiner Eigenart nicht schwer, sich ihm zu fügen.

Eine volkstümliche künstlerische Begabung, wie wir sie den Griechen und den Italienern, den Flamländern und Holländern, in Bezug auf die Erfindung auch den Oberdeutschen und mit Beschränkung auf den formalen Teil den Franzosen zuschreiben, haben die Spanier nicht gehabt. Im Mittelalter war die hereingebrachte maurische Kultur der einheimischen überlegen. Sie unterdrückte bekanntermaßen in der bildenden Kunst gerade das Bildliche, und in der Dekoration waren die Spanier zunächst die Schüler der Araber. Nach der Bezwingung der Mauren füllte der Ausbau der Kirche und die äußere Politik mit ihren Eroberungskriegen ungefähr zwei Jahrhunderte aus. Man darf die Wirkung solcher Hemmnisse für die Kunst nicht zu hoch anschlagen. Das lehrt nicht nur Italien, wo es um dieselbe Zeit in Staat und Kirche kriegerisch genug zuging, sondern vor allem der Stand der künstlerischen Kultur in Spanien selbst während dieser zwei Jahrhunderte. Man brauchte damals Altarschränke, Statuen und Kirchenbilder, man begehrte von der Kunst auch vielerlei weltlichen Schmuck, und man deckte dies Bedürfnis nicht bloß durch Einfuhr aus Italien und den Niederlanden, sondern zahlreiche Künstler aus beiden Ländern lebten auch kürzer oder länger in Spanien, arbeiteten hier ununterbrochen und wirkten auf die Einheimischen. Und doch zeigt sich unter diesen bis auf Ribera, der kein reiner Spanier mehr

ist, kein einziges wirkliches, starkes Talent; nur eine Reihe von Gattungskünstlern. Mit Hilfe der fremden Schule stellen diese allmählich eine gewisse Summe nationaler Züge dar, tüchtig und deutlich, geschickt bis zur Routine, aber ohne den Eindruck, den eine Leistung höherer Ordnung zu geben pflegt. Am eigentümlichsten erscheint noch die Plastik mit ihren überlebendigen bemalten oder leicht in Farben getönten Holzstatuen, aber sie schafft doch nur wirksame Instrumente für die kirchliche Andacht; zu einer Kunst großen Stils hat sie sich nicht entwickelt.

Auch die Malerei würde kaum eine mehr als kulturgeschichtliche Bedeutung haben, wenn nicht an ihrem Ende die beiden Großen ständen, Velazquez und Murillo, die wie Riesen ihre Vorgänger überragen. Nur um ihretwillen und um uns dieses Abstandes bewußt zu werden, wenden wir unseren Blick weiter rückwärts. Bezeichnend für diese ganze ältere spanische Malerei ist schon das Eine: sie ist immer in die Grenzen ihres Landes eingeschlossen geblieben. Während sie ihre Anregungen von außen her nimmt, hat sie nichts zurückgegeben, keine fremde Kunst hat sich an ihr inspiriert, sie war nur für Spanien brauchbar und für Spanier verständlich. Sie ist noch einseitiger als die spanische Litteratur. Der Kreis ihrer Gegenstände ist auf das Andachtbild und das Porträt beschränkt; das profane Figurenbild, soweit es nicht mit dem Bildnis zusammenhängt, hat keine Pflege gefunden, die Landschaft fehlt. Diese Malerei geht auf starke, packende Eindrücke aus. Scharfe Umrisse, ein der Holzskulptur ähnlich wirkendes Relief der Körperformen, dunkle Schatten und kräftige, in der Gesamtwirkung vorzugsweise kalte Farbentöne bei glattem, hartem Auftrag geben dem Beschauer alles in vollen Bildern, hinter denen seine Phantasie nichts mehr zu erwarten und zu suchen hat. Die Affekte der Seele treten in deutlichen Gebärden an die Oberfläche, die schlimmen in niedriger Häßlichkeit, die besseren mit zudringlicher Sentimentalität. Die maßvolle Schönheit, die in der italienischen Kunst jede Bewegung unter ihre Obhut nimmt, stellt sich bei dem Spanier nur nebenher und allmählich ein, und alles Feinere im Ausdruck und in der malerischen Technik: Luft und Licht, Helldunkel, Stoffbezeichnung, alles Weiche und Warme, was die Italiener sfumato, die Spanier vaporoso nennen, dürfen wir erst mit dem Auftreten von Velazquez und namentlich bei Murillo erwarten. — Das etwa wäre der Eindruck, den eine kleinere Zahl spanischer Bilder hervorrufen müßte, wenn man sie nach oder neben italienischen Werken betrachten wollte.

Der ertragreichste Boden für die Malerei war das sonnige Andalusien mit seiner maurisch-gotischen Hauptstadt Sevilla. Dieser Provinz oder dem noch südlicheren Granada entstammten alle tüchtigeren Maler des 17. Jahrhunderts, die dann ihre Kunst auch nach Madrid brachten an den Hof der spanischen Könige. Madrid war damals eine moderne Stadt, Karl V. hatte sie schon mit Vorliebe zu seinem Aufenthalte gewählt, aber erst sein Sohn machte sie zur Hauptstadt des Landes und beförderte ihr Wachstum durch Anlagen aller Art. Philipp II. war gleich seinem Vater auch ein Verehrer der Kunst, besonders schätzte er Tizian. Unter seiner Regierung finden wir aber auch bereits zwei Spanier, den einen vorübergehend, den anderen als Hofmaler in Madrid. Morales († 1586) hat nur Andachtbilder gemalt (el divino), sehr häufig in Halbfiguren, mit mageren Körperformen und stark aufgetragenen Schmerzenszügen (ein Eccehomo in Dresden). Coello († 1590) malt Bildnisse in der Art des Utrechters Antonis Mor, den er nachahmt, naturwahr, aber trocken und hart, ganz ohne zu schmeicheln; die Kleidung mit allen ihren Schmuckteilen ist immer sehr ausführlich behandelt, die Farbe im ganzen blaßgrau, der geistige Ausdruck zurückhaltend, altertümlich steif, nach unserer Empfindung beinahe leblos. Dem spanischen Geschmack sagte diese Haltung zu, und Coello erwarb sich Reichtum und großen Ruhm mit seinen Bildnissen aus den höchsten Kreisen. Außerhalb Spaniens findet man sie in Berlin: Philipp II. aufrecht in ganzer Figur, — und in Brüssel: seine drei Schwestern, alle in Kniestücken, darunter am besten Maria von Österreich in einem schwarzen Kleide mit weißen Schleifen, ohne Mantel, mit vielem Schmuck, im Haar Edelsteine und Perlen, ein feines und stolzes Frauenbild. Unsere Abbildung (Fig. 82) giebt Marias weniger ansehnliche Schwester Margarete, geboren 1522, in schwarzem Mantel über dem weißen Kleide. Die spätere — seit 1550 — Statthalterin der Niederlande hält hier in ihren Händen merkwürdigerweise ein vielbedeutendes und vorherbestimmendes Attribut, recht passend für die Regentin eines stammfremden Volkes, einen Pferdezaum mit Gebiß! In derselben Sammlung sieht man auch den Herzog Alba, steif eingeschnallt in eine glänzend gemalte Rüstung, das kalte Gesicht mit den stechenden Augen auf den Betrachter geheftet (Fig. 83). Dieses Bildnis ist von Antonis Mor; deutlicher könnte sich das Verhältnis zwischen ihm und Coello nicht aussprechen.

Erst nach längerer Zeit folgen zwei Sevillaner, Roélas (der Lizenziat, † 1625) und der ältere Herrera († 1656) mit religiösen Bildern, die fast alle in Spanien geblieben sind, und zwar vorzugsweise in Sevilla, weil beide nur

kurze Zeit in Madrid lebten. Roélas malte Konzeptionen wie später Murillo, aber auch figurenreiche Szenen: Jakobus zu Pferde in der Sarazenenschlacht (Sevilla, Kathedrale), den Tod des h. Isidor mit einem Engelkonzert in der oberen Glorie und sehr viel farbigem Licht (S. Isidoro). Herrera, der Lehrer des Velazquez, gilt mit seiner neuen, breiteren Technik als ein Bahn-



Fig. 82. Margarete von Parma, von Coello. Brüssel.

brecher. Seine Hauptwerke fallen in die Zeit, wo sein großer Schüler und Murillo bereits selbständig sind: der Triumph des h. Hermengild, eine Schwebegruppe über vier stehenden Heiligen 1624 (Sevilla, Museum) und vier Geschichtsbilder des erzbischöflichen Palastes, darunter der Durst der Israeliten in der Wüste 1647, den bald auch Murillo darstellte. — Roélas Schüler, zugleich jedoch von Herrera beeinflußt ist Zurbaran († 1662),

dem Velazquez gleichaltrig und allgemein als drittgrößter spanischer Maler gerechnet. Seine nach sevillanischen Mönchstypen gestellten Figuren sind kräftig, modellmäßig und ohne Erhöhung, äußerlich meistens ruhig aufgefaßt, sie haben nicht das sprechende Leben des Velazquez und nicht Murillos freundliche Wärme, sie sind furchtbar ernst; und so sind auch die Farben, sie



Fig. 83. Herzog Alba, von Antonis Mor. Brüssel.

leuchten und kleiden prächtig, aber sie erwärmen nicht, und ihr Glänzen wirkt keine poetische Verklärung. Man kann Zurbarans Größe willig anerkennen und ihn doch durch und durch unsympathisch finden. Es ist auch nicht zufällig, daß ihm die Darstellung des Weiblichen nicht gelingen wollte. Die bedeutendsten Bilder von ihm sind in Sevilla und Madrid. Außerhalb Spaniens lehrt ihn wenigstens ein Werk vortrefflich kennen: das Leben des

h. Bonaventura aus der Franziskanerkirche in Sevilla in vier Darstellungen von 1629 (je eine in Dresden und Berlin, zwei im Louvre). Daran ist viel zu loben, Energie in Zeichnung und Farbe, überraschende Anblicke, dergleichen uns kein Italiener bereitet, wie die roten Kardinäle im Hofe des



Fig. 84. Bonaventuras Gebet während einer Papstwahl.

dunkeln Gemachs auf dem Dresdener Bilde (Fig. 84), aber nach aller Bewunderung wird eine merkliche Abkühlung zurückbleiben. — Viel mehr Schönheitssinn als sämtliche bisher genannte, dabei ein sanftes Kolorit hat Alonso Cano aus Granada († 1667; er lebte außerdem in Sevilla und Madrid), er war zugleich Architekt und Bildschnitzer, ein vielseitiger Künstler, der in seinem Lande früher und später gerade deswegen geschätzt wurde, weil er sich

durch seine abgeklärte und maßvolle Darstellung von den Früheren unterscheidet. Es giebt von ihm in Spanien einige gute Christusbilder, sodann Madonnen und weibliche Heilige, zart und weich, wie sie außer Murillo keinem wieder gelungen sind. Aber dann fällt seine Auffassung auch wieder sehr ins allgemeine, und der eigentliche spanische Charakter kommt in ihr weniger zu seinem Rechte. Im Norden finden sich selten Bilder von ihm: die Vision des Antonius von Padua in München, ein lebensgroßer Paulus in Dresden, eine Halbfigur der h. Agnes in Berlin.

Alle diese Maler sind außerhalb Spaniens von je wenig beachtet worden. Der Mißerfolg der 1853 in London versteigerten Galerie Louis Philipps wirkte sogar ungünstig auf die Schätzung des vorher manchmal überschätzten Murillo, hinsichtlich dessen das Urteil vollends ins Schwanken gekommen ist durch die unbedingte Anerkennung des Velazquez in unsern Tagen. Aber Velazquez Bild in der Kunstbetrachtung steht darum bis jetzt noch keineswegs fest, vielmehr strahlen seine einzelnen Werke auf die verschiedenen Beobachter manchmal geradezu entgegengesetzte Eindrücke aus, so daß uns beinahe jede neue Abhandlung neue Überraschungen bringt. Murillos Gegenstände hatte man lieb gehabt, an Velazquez bewunderte man die Technik. Jener ist der Liebling des Publikums, dieser der Mann der Kenner und Künstler, sagte schon der englische Maler Wilkie († 1841). Jedenfalls sind sie so durchaus verschieden, daß sie einander nicht im Wege stehn, wenn man sie auch bisweilen gegenüber stellen wird.



Fig. 85. Die Trinker, von Velazquez. Prado.

2. Velazquez.

Diego Rodriguez de Silva war 1599 in Sevilla geboren; Velazquez ist der Name des einheimischen Geschlechts seiner Mutter, die Familie des Vaters war aus Portugal zugewandert. Als Zweiundzwanzigjähriger kam er zum erstenmale auf Besuch nach Madrid*), bis dahin hatte er immer in seiner Heimat gelebt. Ein Jahr später, 1623, siedelte er ganz in die Haupt-

*) Zur Übersicht:

Velazquez (1599—1660).

1618 Heirat. — Küchen- und Kellerstücke.
1622 Erste Reise nach Madrid; 1623 Übersiedelung.
1628 Rubens Ankunft. 1629 Die Trinker.
1629—1631 Erster italienischer Aufenthalt. Die Schmiede.
Um 1637 Die Übergabe von Breda.
1648—1651 Zweiter italienischer Aufenthalt.
1652 Hausmarschall. Die Ehrendamen und die Spinnerinnen.

stadt über und wurde dann als Maler in die überaus glänzende Hofhaltung Philipps IV. eingereiht, der er bis an sein Lebensende angehörte. Er hatte zuerst bei dem älteren Herrera gelernt, jedoch nur kurze Zeit, lange hielt es keiner bei dem temperamentvollen Schulhalter aus. Demnächst bei Pacheco, einem mittelmäßigen Maler, der aber als Theoretiker in hohem Ansehen stand und die ganze Kunst seiner Zeit unter ein System brachte (**arte de la pintura**). Obwohl eine solche Richtung zu Velazquez Kunst am wenigsten zu passen scheint, so verstanden sich doch die beiden Männer zeitlebens aufs beste, und der junge Anfänger wurde schon 1618 des Alten Schwiegersohn. Als Maler lernte er, wie so viele andere vor ihm, mehr durch Beispiele und Eindrücke als durch Unterricht. Hauptsächlich sollen Riberas Bilder auf ihn gewirkt haben. Man könnte das für diese frühe Periode der Entwicklung bezweifeln, weil Ribera, als er Valencia verließ, noch nicht viel bedeutete (S. 98), und die Zeit seines Ruhms, wo seine Bilder massenweise von Neapel nach Spanien gingen, erst später kam. Aber zwei Jugendwerke des Velazquez haben doch mindestens etwas der Art Riberas Verwandtes. Die „Anbetung der Könige“ von 1619 (Prado; Fig. 86) ist ein höchst einfach komponiertes, den Typen nach spanisches Bild, mit weniger Feierlichkeit und viel mehr Kraft und Natur, als die Spanier sonst in ihren heiligen Geschichten geben, dabei vortrefflich in der Farbe, eine für einen Zwanzigjährigen sehr erhebliche Leistung. Eine „Anbetung der Hirten“ (National Gallery; Fig. 87) ist noch lebendiger, teils bringt es der Gegenstand mit sich: zwei knieende Hirten bewundern das Kind, eine alte Frau beugt sich voller Spannung von hinten über sie und möchte noch besser sehen, — teils sind es neue Zuthaten: ein Junge streckt ein bei den Beinen gefaßtes Huhn aus seinem Korbe dem Christkind entgegen, ganz vorne liegen zwei geknebelte Lämmer, vom Hintergrunde her kommt noch eine junge Frau mit einem Korbe voll Geflügel auf dem Kopfe. Dies weder datierte noch äußerlich beglaubigte Bild erinnert unabweisbar an Riberas „Anbetung der Hirten“ von 1650 im Louvre (Fig. 59). Ist es wirklich von Velazquez, so kann es nicht viel später sein als 1619, Ribera müßte also den Gegenstand schon früher einmal behandelt haben, und dieser — hier vorausgesetzte — Velazquez übertrifft ihn noch an Leben und an Mannigfaltigkeit der Motive. Von dieser Anbetung der Hirten kann man ebenfalls sagen, daß sie innerhalb der spanischen Malerei etwas besonderes ist.

Velazquez Größe beruht darauf, daß er nicht bei Heiligenbildern stehen blieb, und beinahe jedesmal wenn er später zu dieser Gattung zurückkehrt, können



Fig. 86. Anbetung der Könige, von Velazquez. Prado.

wir sehen, wie unbequem sie ihm im Grunde war. In der Mitte seines Lebens und unter den Inspirationen seiner ersten italienischen Reise malte er einen Gekreuzigten (Prado) mit regelrecht ausgestrecktem Normalkörper, auf den



Fig. 87. Anbetung der Hirten, von Velazquez (?). London.

das blutüberströmte Gesicht niederhängt, die eine Seite ganz von den herabgefallenen Haaren verdeckt. Etwas später vielleicht entstand eine Dreieinig-

keit oder Krönung Mariä (Prado; Fig. 88): Gottvater und Christus halten einer ansehnlichen Jungfrau vom Typus der besseren spanischen Gesellschaft



Fig. 88. Krönung Mariä, von Velazquez.

einen Kranz blühender Rosen über das Haupt, das Ganze ist würdig und stolz, keineswegs gewöhnlich, in sich kräftiger als ein Heiligenbild eines der

Bolognesen, durch deren Umzäunung ja Velazquez erst auf das Gebiet der italienischen oder wenigstens der römischen Kunst gelangte, — aber doch nicht von der Wirkung z. B. eines guten Moretto. — Aus seiner letzten Periode haben wir noch einen viel behandelten Gegenstand: „Antonius den Einsiedler Paulus besuchend“ (Prado; Fig. 89): die beiden Heiligen sitzen als Staffage in einer formlos auseinander gezogenen Felslandschaft, der eine sieht betend zu dem brotbringenden Raben empor, der andere findet den Erfolg des Gebets erstaunlich, und in noch kleinerem Maßstabe kommen sie wieder in Nebenszenen vor. Wir haben ungefähr die Erscheinung eines späten Venezianers, nur daß die Farben des äußerst flott gemalten Bildes ganz kalt sind. Mögen wir auch einzelnes bewundern, wie rechts den Baum oder links den Blick in die Landschaft oder auch den Ausdruck der Inbrunst an den beiden Heiligen: Velazquez hätte leicht etwas malen können, was für ihn günstiger gewesen wäre. — Völlig andre Eindrücke giebt ein kürzlich in die National Gallery gelangtes Bild von dunkler Herkunft (Fig. 90): „Christus an der Martersäule“ sitzend, allein, seine Peiniger sind abwesend, die Geräte liegen am Boden. Da wird ein Kind im blauen hemdartigen Gewande von seinem in Orange und Purpur gekleideten Schutzengel herangeführt und betet inbrünstig zu dem Heiland, der sich zu ihm hinwenden würde, wenn seine Hände nicht an die Säule gebunden wären. Kein Caracci oder Guido würde einen beliebigen nichtheiligen Sterblichen so nahe an das Allerhöchste herankommen lassen; die Anordnung der Stifter mit Madonnen ist ja etwas ganz anderes. Dieses nicht etwa visionäre, sondern durchaus körperliche Nebeneinander, eine rührende Erfindung, die in keinem Evangelium zu lesen steht, gehört Spanien an. Wer den beglaubigten Velazquez fest im Auge hält, wird seine Züge hier kaum wiederfinden. Vielleicht wollte er einmal auf das Gebiet seines Freundes Murillo hinübertreten. Jedenfalls wäre dies das einzige unter seinen Werken, welches auf einem bloßen Gedankenbilde beruht. Er malt früher sowohl wie später das, was ihm leibhaftig begegnet und was er mit seinen Augen sehen kann; seine Kunst ist wesentlich Bildnis und was damit zusammenhängt. Es ist ihm um die Wahrheit und die Wirklichkeit seiner Gegenstände zu thun, das Allereinfachste kann sein letztes Ziel sein, und wenn er etwa wieder einmal angeregt durch die Italiener sich in Andachtbildern und Mythologie und in höherer Komposition ergeht, so sind das gleichsam nur Stufen seines Bildungsganges, Studien um besonderer Zwecke willen, von denen er wieder den Weg zurückfindet in die Welt der natürlichen Dinge, in der er ganz selbständig und ohne Konkurrenten ist.

Wir nennen ihn den Realisten unter den Malern, ohne zu vergessen, daß damit noch nicht alles gesagt ist. Denn Velazquez machte nicht sämtliche



Fig. 89. Antonius bei Paulus, von Velazquez. Prado.

Roheiten der Wirklichkeitsmalerei seiner Zeit mit, sondern er blieb auf das Bildmäßige bedacht, auf das Recht des schönen Scheins, und seine Figuren geben uns in der Regel auch noch etwas Höheres an Erscheinung, irgend



Fig. 90. Christus an der Martersäule, von Velazquez(?). London.

etwas von Ernst oder Würde oder Pracht. Um deswillen aber für ihn eine eigene Abteilung unter den Idealisten einzurichten, wie neuerdings versucht wird, wäre unzweckmäßig, weil es die wenigen eindeutigen Gattungsbegriffe der Kunstbetrachtung ins Schwanken bringen müßte.

Aus seiner Sevillaner Periode haben wir außer jenen zwei „Anbetungen“ noch Küchen- oder Kellerstücke (Bodegones), eine seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts in Spanien beliebte Gattung, der dann Murillo in seinen Straßenjungen die höchste Feinheit gegeben hat, soweit sie sich überhaupt mit dem Gegenstande vertrug. Das berühmteste Stück von Velazquez ist der „Wasserhändler“ (aguador): vor ihm steht ein Knabe und hält sein Glas in den Händen, zwischen beiden ganz beschattet im Hintergrunde ein trinkender älterer Bursche; der Knabe hat schönes Haar, der Alte einen echten Charakterkopf. Velazquez brachte dies nicht gerade anziehende Bild mit, als er 1623 nach Madrid übersiedelte, es ward eines Platzes im königlichen Palast für wert geachtet und kam schließlich als Geschenk an den Herzog von Wellington (Apsley House; Fig. 91).

Als zweite Gattung haben wir seit 1623 Bildnisse, namentlich aus der königlichen Familie, die annähernd datierbar sind. Als frühestes gilt ein Brustbild des etwa achtzehnjährigen Königs im Prado (er hatte 1621 kaum sechzehnjährig den Thron bestiegen; Fig. 92) im Harnisch und mit dem schlichten Kragen (Golilla), den er selbst eingeführt hatte, und den man von nun an auf allen Bildnissen spanischer Herren sieht statt der gesteiften Radkrause auf den Porträts Mors und Coellos. Velazquez nimmt außerdem den Grund seiner Bilder heller als seine Vorgänger, deren Grau oft ins Schwarze geht. Auf dieses Porträt folgen — alle im Prado — der König, nur wenig älter, um 1624, lebensgroß in ganzer Figur und ganz von vorn, mit dem Vließ am Bande, an einem Tische stehend, auf dem die linke Hand ruht, in der rechten hält er ein Blatt Papier; sein jüngerer Bruder Don Carlos ebenso und in ähnlicher Tracht, etwa zwanzigjährig, also 1627, in der linken den Hut, in der rechten einen ausgezogenen Handschuh haltend, um den Hals trägt er über dem Bande des Vließes eine goldene Kette; ihre Schwester, Maria von Ungarn, Brustbild, 1630 nach dem Leben in Neapel gemalt (dieselbe in ganzer Figur in Berlin, Nr. 413 C, ist nur ein Atelierbild). Diese Reihe mag vorläufig genügen. Die Herren haben eine sehr wenig malerische schwarze Hoftracht, die Damen so überladene, steifgeschnittene Kleider und hühnerkorbartige Reifröcke, daß jedesmal, wenn eine spanische Prinzessin nach Rom kommt, das Straßenpublikum nach den Mitteilungen

des spanischen Gesandten seine helle Freude an dem Anblick hat. Die spanischen Habsburger haben außerdem nichts weniger als vorteilhafte Physiognomien oder für einen Maler dankbare Gestalten. Es ist zu bewundern, wie sich Velazquez in die Ungunst seines Materials findet. Er hätte ja



Fig. 91. Der Wasserhändler, von Velazquez. Apsley House. Nach einem Kupferstich.

etwas davon verstecken können in den Schatten der halbgesehenen Dinge, den er in seinen Bodegones so meisterhaft zu handhaben weiß, um dann die erträglicheren Seiten seiner hohen Modelle desto besser zu belichten. Aber dem widerstrebt sein Wahrheitssinn, er geht auf die scharfe, reine Zeichnung los, die geschnittene Silhouette; es ist, als wollte er jedem Schein, der nicht

die Sache selbst ist, ausweichen, und seine Auftraggeber müssen mit ihren ungeschmeichelten Abbildern zufrieden gewesen sein. Das Standbild des Prinzen zeigt gegenüber dem drei Jahre früher gemalten des Königs bei äußerlich gleicher Anordnung einen Fortschritt der Darstellung; die Figur spricht deutlicher, und der Raum, in dem sie steht, wirkt ohne jedes Mobiliar noch stärker.

Man hat gemeint, Velazquez hätte Eindrücke empfangen von den großen Bildnissen Tizians, die in Madrid hingen (Karl V. zu Pferde, stehend u. s. w.); diesen Porträts merkt man davon nichts an. Eher könnte man sagen, daß er an seine Vorgänger im Amte, die Mor und Coello, gedacht habe und es ihnen zum mindesten habe gleich thun wollen. Also strenge Zeichnung im hellen und neutralen Licht, daneben ausgesprochenes Interesse für Helldunkel, endlich das notwendigste an Farbe, mehr skizzenartig angewandte, in Braun und Grau übergehende Tönung, als selbständige Werte, das sind die Grundzüge seiner Bildniskunst in ihrer ersten Periode.

Der königliche Jüngling mit dem schönen Haar und den schlaffen Zügen hatte ein starkes Bewußtsein von seiner hohen Stellung, aber nicht genug Willenskraft, um als König thätig zu sein. In den Regierungsgeschäften ließ er sich ganz von dem Grafen Olivares leiten, der auch Velazquez nach Madrid gezogen hatte; für die Kunst und allen Glanz, den sie seinem Hofe gewähren konnte, hatte der König ein selbständiges Interesse, und diese Neigung beförderte sein allmächtiger Günstling. Die Veranstaltungen waren großartig und planmäßig. Das damalige Residenzschloß, der alte Alkazar, welcher unter Philipp IV. seine letzten Anbauten erhielt, sollte mit Kunstwerken aller Art ausgestattet werden, ein Lustgarten mit vielen Gebäuden, Buen Retiro, wurde neu geschaffen, eine Erfindung des Grafen Olivares, die dieser dann seinem Herrn zum Geschenk überreichte (1635), und der königliche Jagdbezirk im Norden der Hauptstadt, El Pardo, durfte künstlerischen Schmuckes nicht entbehren. Dergleichen lenkte den König von den Staatsgeschäften ab. Velazquez war dafür dem Grafen ein willkommener Mann. Als es sich um seine Beförderung zum Hofmaler handelte, wandten seine Mitbewerber ein, daß er nur Köpfe malen könne, worauf er entgegnete, das sei schon sehr viel, denn er kenne keinen, der das verstünde. Demnächst verstand er aber noch viel mehr. Er beschäftigte die Gedanken des Königs und seiner Umgebung, und er malte nicht nur, sondern er wurde bald auch

ihr Berater in allen Angelegenheiten der Kunst und des äußeren Schmuckes. Hierin blieb Spanien dauernd von Italien abhängig, und es war natürlich, daß des jungen Hofmalers Gedanken sich oftmals dorthin richteten. Da trat ein für das Madrider Leben wichtiges Ereignis ein. Der große Rubens kam 1628 in diplomatischen Geschäften und blieb bis ins nächste Jahr, er



Fig. 92. Philipp IV., von Velazquez. Prado.

malte aber auch und schloß mit Velazquez Freundschaft; — er hat unter den Malern nur mit meinem Schwiegersohn verkehrt, schmunzelte der alte Pacheco. Gewiß hat er ihm auch einen Aufenthalt in Italien ans Herz gelegt, vielleicht sogar über Urlaub und Reisekosten ein einflußreiches Wort gesprochen, denn gleich nach seiner Abreise sehen wir Velazquez wirklich nach Italien aufbrechen (August 1629).

Kurz vorher hatte er für den König ein berühmtes — vielleicht zu berühmt gewordenes — Bild vollendet, an dem wir sehen, was er als Künstler um diese Zeit war: die Trinker (borrachos, im Prado; Fig. 85, S. 156). Ein nackter Bacchus von weichlicher Körperbildung zwischen zwei bekränzten Genossen bedeckt das Haupt eines vor ihm knieenden Bauern oder Soldaten mit einem Epheukranz, offenbar als Trinkerpreis, denn diese Gesellschaft vertrinkt alles; der letzte rechts hat nicht einmal mehr soviel, um einem Bettler zu geben, und die zwei mittleren mit ihren Renommiergesichtern sehen unangenehm kokett zum Bilde heraus. Die Idee oder wenn man lieber will die Einkleidung ist niederländisch, und Rubens könnte wohl Velazquez auf den Gedanken gebracht haben, aus dem Material seiner früheren Straßenstücke ein wirkliches, komponiertes Gemälde zu machen. Aber in der Auffassung und der Form, vollends in der Technik ist nichts niederländisches und nichts, was an Rubens erinnern kann, und daß der Künstler angesichts einer so starken Persönlichkeit ganz auf seinen eignen Füßen steht, gerade das macht das Bild so merkwürdig. Es ist eine verbesserte Fortsetzung seiner Bodegones; solche Schnapsbrüder kommen auch noch später bei ihm vor, dem Bettler hier ähnelt z. B. der ganz späte sogenannte Menippus, volle Figur im Prado (Fig. 103). Die Zeichnung ist scharf, die Modellierung äußerst plastisch, die Anordnung in Verbindung mit der Lichtführung höchst gelungen. Die Farbe ist wesentlich Tönung und der Wirkung von Licht und Schatten untergeordnet. So liegt der Haupteffekt in dem erstaunlichen Relief des Ganzen, und wer zu dem Wie kein Was mehr verlangt, kann sich auch einreden, daß er vor einem großen Kunstwerk stehe.

Sehen wir nun, wie Italien auf den Künstler wirkte. Er blieb lange aus, im ganzen achtzehn Monate, bis Anfang 1631. Zunächst, etwa bis Mailand, schloß er sich dem Gefolge des Generals Spinola an, der sich auf den Schauplatz des mantuanischen Krieges (S. 8) zu begeben hatte. Als Spanier und bei der Parteinahme seines Königs war Velazquez jetzt weder in Venedig noch in Rom willkommen, aber er reiste mit besonderen Empfehlungen und kam ganz ohne politische Nebenaufträge. In Venedig preist er Tizian mit hohen Worten, aber Tintoretto scheint mehr Eindruck auf ihn gemacht zu haben. In Neapel verkehrt er selbstverständlich mit Ribera. In Rom wird er von dem Kardinal Barberini, obwohl der Papst Urban VIII. auf der französischen Seite steht, freundlich empfangen, und er darf Kunstwerke besichtigen, die ihn interessieren: Michelangelos Jüngstes Gericht und etliches von Raffael. Er darf ferner mit Erlaubnis des Groß-

herzogs von Toskana in der Villa Medici zwei Monate nach Antiken zeichnen, denselben, die Guido Reni entzückten, z. B. den Niobiden; zwei geistvolle Landschaftsskizzen mit Motiven aus dem Garten der Villa haben sich erhalten (Prado). Vor allem aber giebt sich jetzt der Künstler, der Rubens gegenüber stand gehalten hatte, auf eine Weile den viel geringeren bolognesischen Malern hin. Wir lassen die zum teil unzuverlässigen litterarischen Zeugnisse beiseite und halten uns an die sicheren Gemälde dieses Zeitabschnitts.



Fig. 93. Die Schmiede, von Velazquez. Prado.

Die Brustbilder der Maria von Ungarn (S. 164) und eines prächtigen schwarzgekleideten und schwarzhaarigen Mannes mit Schnurr- und Kinnbart (auf dem Kapitol; von Mündler als Selbstbildnis erkannt, aber jedenfalls erst einige Jahre nach der Rückkehr aus Italien gemalt) können auf unsere Frage keine Antwort geben. Wohl aber zwei große Figurenstücke: „Josefs blutiger Rock vor Jakob gebracht" (schlecht erhalten, im Escorial) und „die Schmiede" (Prado; Fig. 93) d. h. der Sonnengott überrascht den Vulkan durch die bekannte unangenehme Botschaft. Beide Bilder haben denselben Stil; wir beschränken uns auf das zweite, weil es einen engeren Vergleich

mit den „Trinkern“ zuläßt. Der Gegenstand ist ebenfalls mythologisch, die Wirkung liegt wieder im Relief, in den Raumeindrücken und in dem Lichte, und zwar ist das alles hier gegenüber den „Trinkern“ noch gesteigert; die Wirkung erfolgt auch wesentlich mit denselben Mitteln, zwischen beiden Bildern ist in der Technik kein großer Unterschied. Die „Trinker“ sind natürlicher komponiert und auch im Ausdruck natürlicher. In der höher gehaltenen und äußerlich viel glänzenderen „Schmiede“ geht Velazquez auf Stelzen. Die Köpfe sind lebensvoll, die Körper virtuos gemacht, aber von geringer Naturwahrheit. Das mythologische Sujet hat zu stark auf die Natur gedrückt, und aus dieser Antike und diesem Nackten spricht die Weise Guidos oder gar Nicolas Poussins, selbstverständlich verstärkt durch einige dem Velazquez eigentümliche Accente. Diese dürfen aber nicht darüber täuschen, daß unser Sachinteresse leer ausgeht, und uns nicht taub machen gegen eine innere Stimme, die verwundert fragt, warum ein solcher Künstler unter den äußeren Eindrücken eines solchen Landes nichts besseres geben konnte.

Das Bessere sollte kommen, aber in der Heimat. Es ist wunderbar, und wir werden es auch nach seiner zweiten italienischen Reise wieder finden, wieviel selbständiger und wie ganz heimatlich echt er wird, wenn er die fremde Verkleidung abgeworfen hat. Könnte man von einem einzigen Hauptwerke des Velazquez sprechen, so müßte das die Übergabe von Breda sein (Prado; Fig. 94). Das Bild diente einst, wie verschiedene andere von anderen Malern, als Dekoration für Buen Retiro, dessen Ausschmückung 1635 fertig war; nach 1637, wo Breda wieder in die Hände der Holländer fiel, würde man schwerlich noch die Kapitulation von 1625 verherrlicht haben. Dadurch ist die Zeit des Werkes bestimmt. Man hat es das erste Kriegsbild der Welt genannt, und das ist kaum zuviel gesagt. Sein Wert beruht auf der vollen Naturwahrheit, die dann unmittelbar, ohne Benutzung von Konvenienzen, das Künstlerische ergiebt. So nur, meint man, könne sich der Hergang zugetragen haben. Beiderseits stehen die Truppen in gerader Reihe, und der Sieger legt leutselig dem doch im Range höheren Prinzen von Nassau die Hand auf die Schulter. Oder soll man gar die Herablassung übersehen, zur höheren Ehre des Künstlers? Spinola lebte schon lange nicht mehr, er war in Italien geblieben (1630) nach einer Niederlage; Velazquez setzte hier dem, der ihm nicht mehr nützen konnte, ein Denkmal reiner Verehrung*).

*) Von Calderon ist uns eine 1625 aufgeführte „Belagerung von Breda“ mit denselben Hauptfiguren erhalten, durch die Gunst des Glücks könnte man sagen, wenn es nicht ein entsetzlich trübseliges Machwerk wäre.

Die Spanier durften von der Darstellung ihres Künstlers befriedigt sein: lauter feine, adliche Köpfe, bestimmte dem Velazquez bekannte Männer um das mächtige Schlachtroß ihres Generals gruppiert. Die Holländer sind



Fig. 94. Übergabe von Breda, von Velazquez. Prado.

bäurischer aufgefaßt, anders als auf den gleichzeitigen Schützenstücken von Frans Hals in Haarlem oder von Ravesteyn im Haag, wo wir die künstlerische Sprache der Sieger vernehmen. Diese Parteilichkeit wird man Velazquez zugute halten, er kannte die Holländer nicht und nahm beliebig

gegriffene Typen in Stiefeln und Hosen, unter die er sich selbst (ganz links im großen Schlapphut) gestellt hat. Daß ein Teil der Nebenfiguren, anstatt den Vorgang zu beachten, porträtmäßig aus dem Bilde heraus den Beschauer ansieht, ist alter Brauch der Maler, mit quantitativen Unterschieden, wie die lange Reihe der Beispiele von den Zuschauern auf den florentinischen Fresken an lehrt. Velazquez verhält sich hier nicht viel anders als die Holländer, wenn sie auf ihren Schützenstücken einen Zusatz von Handlung mit unterlaufen lassen. Die Lanzenreihe, nach der das Bild genannt wird — las lanzas — kann sachlich die festgeschlossene spanische Kraft bezeichnen, künstlerisch bedeutet sie einen Einspruch gegen die einförmige gerade Linie, die über sämtliche Köpfe hinweggeht. Lebhafte Farben heben die Formen genügend hervor und wirken zugleich mit ihren Flächen und Flecken als Wandschmuck. Ein so bedeutendes Gemälde hätte nicht auf so einfache Weise zustande kommen können, wenn nicht Velazquez bereits der große Meister der Porträtkunst gewesen wäre, von der die „Übergabe von Breda" nur die höchste Anwendung ist. Sie ist die Hauptleistung seiner zweiten Periode oder der sogenannten zweiten Manier, die von den zwei italienischen Aufenthalten umschlossen wird. Indem wir die Betrachtung der Bildnisse auf den Schluß versparen, verfolgen wir zunächst die weitere Entwicklung des Künstlers an Werken anderer Art.

Bei der zweiten italienischen Reise (1648—1651) handelte es sich um königliche Aufträge, die hauptsächlich der Dekoration des Alkazar galten. Spanien hatte nichts weiter als eine zurückgebliebene Wandmalerei, man behalf sich mit niederländischen Gobelins, dann kamen die großen Bilder Tizians und andrer Italiener. Nun sollte Velazquez Verträge mit Künstlern abschließen, die zum teil in Madrid ihre Arbeiten zu machen hatten, er sollte aber auch neuere und ältere Kunstwerke der verschiedensten Art ankaufen, sogar Antiken. Das Geschäft ging nicht immer zum besten, in Venedig hatten z. B. die Agenten Karls I. von England und Christinens von Schweden alles gute weggekauft. Uns interessieren vorzugsweise die Eindrücke, die der Künstler diesesmal empfing. In Neapel verkehrte er wieder mit Ribera, in Rom wahrscheinlich mit Bernini und Algardi, denn von ihren Skulpturen kamen demnächst verschiedene nach Madrid. Daß er Innocenz X., den Freund der Spanier, malte, haben wir bereits gesehen (S. 30). Er kam jetzt als gefeierter Künstler und hatte, ehe er den Papst porträtierte, zum Staunen der römischen Genossen seinen Malknecht und Freigelassenen, den Morisken Pareja gemalt, so täuschend natürlich, heißt es, daß, wenn der

Dargestellte sein Bild in der Hand hielt, man unsicher war, welches der Mann und welches das Gemälde wäre; es ist wahrscheinlich das Brustbild mit Händen beim Earl of Carlisle in Castle Howard. Er machte also nicht mehr Anleihen bei Guido oder Poussin, sondern er brachte von seinem Eignen und malte, was keiner von den damaligen Italienern gekonnt hätte. Diesmal soll er auch zu Salvator Rosa den Ausspruch gethan haben, der ihm



Fig. 95. Die Ehrenfräulein, von Velazquez. Prado.

den Beifall unsrer heutigen Veristen eingetragen hat: aus Raffaels Kunst mache er sich überhaupt nichts.

Nach Spanien zurückgekehrt, schuf er zwei wunderbare Bilder, die Hauptwerke seiner „dritten" Manier: die Ehrenfräulein (las meniñas), spätestens 1656, und darnach die Teppichwirkerinnen (las hilanderas), beide heute im Prado. Es sind wieder Wirklichkeitsdarstellungen, eigentlich Bildnisse, aber beide gleich besonders nach Stoffwahl und Auffassung. Das letzte Ziel des Künstlers war, Raum und Licht darzustellen. Vorn in der Mitte

eines Staatsgemaches (Fig. 95) sitzt die kleine Prinzessin Margarita, ein Engel an Liebreiz, wie sie ein anspruchsvoller Augenzeuge nennt; sie war die 1651 geborene Tochter aus des Königs zweiter Ehe mit der viel jüngeren Maria Anna von Österreich, der einstigen Braut seines 1646 verstorbenen Sohnes Baltasar Carlos. Die Prinzessin sitzt da mit ihrer Umgebung, zwei jungen Ehrendamen, einer Zwergin und einem Zwerg (der nach der Weise dieser mißgünstigen kleinen Geschöpfe dem vor ihm liegenden großen Hunde einen heimlichen Fußtritt versetzt), um gemalt zu werden und zwar durch einen Spiegel, der außerhalb des Bildes an der Stelle des Beschauers aufgestellt zu denken ist. Auf ihn hält der links hinter seiner Staffelei stehende Künstler den Blick gerichtet, und ein zweiter Spiegel im Hintergrunde des gemalten Gemaches wirft die Brustbilder des Königs und seiner Gemahlin zurück, die also in Wirklichkeit außerhalb des Bildes und ebenfalls an der Stelle des Beschauers stehen sollen und dem ganzen Vorgang zuschauen; nach einer weniger wahrscheinlichen Meinung wäre das Königspaar selbst als zu malen gedacht. Im Hintergrunde stehen noch die Personen des Hofstaats. Die höchst originelle Anordnung zeigt, wie frei der Künstler bei einer solchen Aufgabe schalten durfte und wie nahe er seinen Gönnern stand, in deren Mitte er sich selbst mit darstellen konnte. Eins der herrlichsten Sonneninterieurs thut sich nun vor unseren Augen auf, von der Intimität eines guten gleichzeitigen Holländers, eines van der Meer van Delft oder Pieter de Hooch: die Figuren sind von hellem Oberlicht umflossen und die Schatten bis in den Hintergrund durchsichtig. — Die Teppichwirkerinnen (Fig. 96) sind um einen Grad weniger poetisch, realistischer. Sie stellen einen Vorgang dar, wie er sich dem Künstler täglich bieten konnte, wenn er in seiner Eigenschaft als Hausmarschall eine Teppichfabrik zu betreten hatte. Fünf kräftige Frauen, in Formen und Stellungen mehr akademisch als naturwahr, sitzen vorne bei ihrer Arbeit; von links durch ein Fenster hinter einem roten Vorhang strömt volles Licht ein und hilft ihre derben Arme und Beine modellieren. Aber noch eine zweite, unsichtbare Lichtquelle ist oberhalb des Bildes zu denken, sonst könnten eine Leiter und die rechtsseitigen Teile der Figuren nicht belichtet sein. In dem wieder besonders beleuchteten überhöhten Hintergrundsraume ist ein Gobelin aufgehängt, den drei Damen betrachten. Es ist beinahe zuviel Licht, und nur ein Meister wie Velazquez konnte es wagen mit diesem Überfluß zu spielen, über dessen einzelne Wirkungen wir uns schwerlich Rechenschaft geben könnten. Während auf dem Bilde mit den Ehrenjungfrauen alles Einzelne aus duftigem Hell-

dunkel allmählich sich loslöst, haben wir hier dominierende Figuren, die von vorn herein durch ihre eignen Formen wirken. Diese Bestimmtheit des Ausdrucks und die volle Körperlichkeit der Gestalten sind hervorgebracht

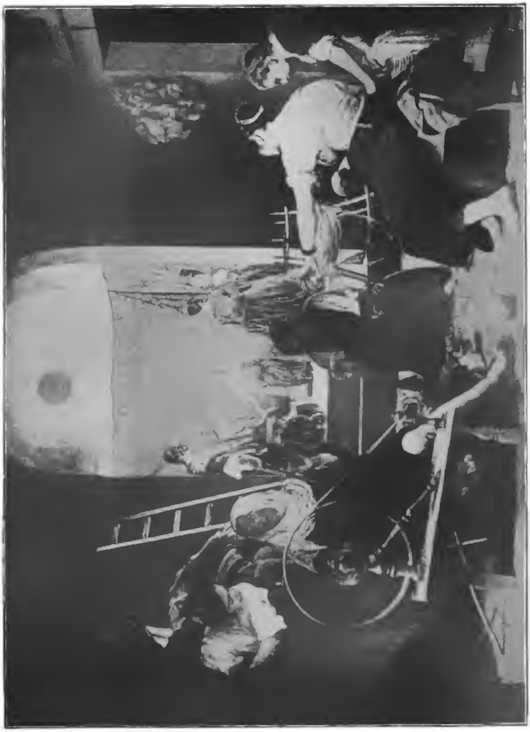


Fig. 96. Die Teppichwirkerinnen, von Velazquez. Prado.

durch das Wunder einer scheinbar höchst einfachen Technik, jenes „Setzen" der Farben, wodurch die Hilanderas längst das Entzücken aller Kenner und Feinschmecker geworden sind.

Nach den Hilanderas hat Velazquez nicht mehr viel gearbeitet; sie gehören in die Zeit seiner letzten, ganz breit und fleckig gemalten Bildnisse. Er konnte nicht seiner Kunst allein leben. Zu seinen anderen Pflichten hatte er noch 1652 das Amt eines königlichen Hausmarschalls bekommen, und nun war er überlastet mit Geschäften, in deren Gedränge nach einer glücklich geleiteten großen Festlichkeit ihn ein Fieber befiel, das zum Tode führte (1660). Wer das alles nicht wüßte, der könnte die Zahl seiner erhaltenen Werke als das Ergebnis eines langen und thätigen Lebens für gering ansehen. Von den etwa 300 Gemälden, die unter seinem Namen gehen, sind noch viele Werkstattbilder und alte Kopien abzuziehen. Er hatte Mitarbeiter, darunter recht bekannte, wie seinen Diener Pareja, der sich auf die Nachahmung der Hand seines Herrn etwas zugute that, ferner seinen Schwiegersohn (seit 1634) und Nachfolger als Hofmaler, del Mazo. Dieser malte unter anderen im Prado befindlichen Bildern auf Befehl des Königs eine Ansicht Saragossas vom Ebro aus gesehen (1647) mit vielen Figuren im Vordergrunde, die an Velazquez erinnern und die man mitsamt dem Bilde, wenn die Inschrift nicht wäre, ihm auch sicherlich zugewiesen haben würde. Wahrscheinlich ist del Mazos Anteil an dem Werke des Velazquez viel größer, als sich streng beweisen läßt, denn seine Kunst kommt der des Meisters oft nahe und steht über dem, was die namenlosen Gehilfen und Nachahmer uns hinterlassen haben. Einzelne Kenner geben ihm z. B. die in den vierziger Jahren als Dekoration für El Pardo gemalte Landschaft mit der Sauhatz (National Gallery), weil sie nicht auf der Höhe der sicher von Velazquez herrührenden Landschaften steht, während die Staffage, die den ganzen königlichen Hof mit vielen Zuschauern umfaßt, für ihn gut genug zu sein scheint. Auch die in Gruppen stehenden und sich unterhaltenden Edelleute (im Louvre) und ein großes Familienbild (des Velazquez? — in Wien), um nur berühmte Werke zu nennen, sind bereits del Mazo zugesprochen worden.

Sodann ist bei den zahlreichen Wiederholungen fürstlicher Bildnisse zu beachten, daß doch gewöhnlich nur ein Exemplar als eigenhändig gelten kann, nämlich das des Bestellers, oder wenn es sich um Geschenke handelte, das des vornehmsten Empfängers. Nur solche geben eine ganz reine Vorstellung von dem, was Velazquez konnte. Hier wieder müssen die für den spanischen Hof gemalten und die niemals Madrid verlassen haben, wohl in ihrer Art das Vollkommenste sein. Von dem berühmten Porträt des Papstes Innocenz X. im Palast Doria in Rom (Fig. 16) giebt es nicht weniger als 16 Wiederholungen, und doch befindet sich darunter nur eine in der Hauptsache von

dem Künstler herrührende Skizze, das Brustbild in Apsley House, und vielleicht noch eine zweite in Petersburg (Justi). Aber das ausgeführte Bildnis im Palast Doria läßt alle hinter sich. — Ein solchermaßen gesichtetes Werk des Velazquez würde kaum noch hundert Nummern umfassen, wovon die gute Hälfte auf Madrid kommt.



Fig. 97. Prinz Ferdinand, von Velazquez. Prado.

Was nun die Bildnisse betrifft, so haben wir einige frühere (bis 1630) bereits betrachtet. Die meisten gehören seiner mittleren Zeit an, der Periode, welche zwischen seinen zwei italienischen Reisen liegt (1631—1648) oder, wie man auch sagt, seiner „zweiten“ Manier, wiewohl der Zeitraum viel zu lang ist, um eine einheitliche Ausdrucksweise erwarten zu lassen. Man kann nur sagen, anstatt der früheren, zeichnenden Manier und der grauen und braunen Töne finden wir jetzt etwas mehr Relief, aber lange nicht soviel wie in der „Schmiede“, einen breiteren Vortrag und meistens mehr Lokalfarbe. Wo also das Silhouettenartige für den Ausdruck ins Gewicht fällt, da haben wir ein vergleichsweise frühes Werk vor uns. Von

den drei für Buen Retiro gelieferten lebensgroßen Standfiguren von Spaßmachern oder Improvisatoren (hombres de placer, — jetzt im Prado) muß deswegen „Pablillos de Valladolid" zuerst entstanden sein, er erinnert noch ganz an den König oder den Don Carlos der zwanziger Jahre (S. 164), mit gespreizten Beinen steht er auf einem hellen, leeren Grunde und wirft niederwärts nach hinten hin einen tiefen Schlagschatten, — dann erst konnten die viel breiter gehaltenen „Barbarossa" und „Don Juan de Austria" folgen. Auf der anderen Seite steigert sich zwar die Breite noch zu dem Vortrag der „dritten" Manier mit ihren nebeneinander gesetzten und durch Halbtöne überdeckten Farben oder auch mit aufgelegten Schichten, die nach oben hin in der Peripherie abnehmen, aber auch schon in der mittleren Zeit zeigt sich dieser breite Auftrag da, wo er dem Künstler um besonderer Wirkungen willen passend schien. Er benutzte später, aber mindestens schon 1640, lange Pinsel, die es ihm ermöglichten, die Leinwand und das Modell etwa im gleichen Abstand vom Auge vor sich zu haben. Es würde nicht angehen, nach diesem Kriterium der größeren



Fig. 98. Baltasar Carlos, von Velazquez. Prado.

oder geringeren Breite die Porträts seiner mittleren Zeit chronologisch zu bestimmen, und die sogenannten Manieren umschließen eine Mannigfaltigkeit von Mitteln, deren Wahl sich nach dem Gegenstande richtete. Die Hauptsache bleibt der Erfolg und die Wirkung, die aus dem Geiste geboren ist.



Fig. 99. Baltasar Carlos, von Velazquez. Prado.

Ihm könnte man bei Velazquez so wenig mit äußeren Schematisierungen gerecht werden, wie bei den zwei anderen großen Technikern des 17. Jahrhunderts, Franz Hals und Rembrandt.

Die schönsten Bildnisse gehören in die nächsten Jahre nach der ersten italienischen Reise; sie und nicht etwa die „Schmiede" sind ihr echter Ertrag. Die erste Gruppe bilden drei lebensgroße Standfiguren, die des Königs, seines

Bruders Don Fernando (Fig. 97) und des kleinen Prinzen Baltasar Carlos (Fig. 98), alle im Jagdkleide mit dem Gewehr und einem prächtig gemalten Hunde in einer Landschaft (Prado). Der kleine Prinz ist nach der Inschrift sechsjährig, also 1635 gemalt, der König und Don Fernando gleichzeitig, dieser, da er 1632 nach den Niederlanden abreiste, mit Hilfe einer vorher entworfenen Skizze. Alle drei waren bestimmt, in El Pardo nebeneinander zu hängen, ein Wandschmuck, wie ihn kein Jagdschloß der Welt wieder aufzuweisen gehabt hat. Man will Tizians Vorbild in ihnen erkennen, aber Velazquez ist kein Nachahmer, und seine braunen, lederartigen, schwarzen und silbergrauen Töne wirken ganz anders als Tizians Farben. Wenn man wählen wollte, so müßte man Don Fernando in seiner unvergleichlich nobeln und leichten Erscheinung den ersten Preis geben. Am wenigsten günstig nimmt sich der König aus in seiner schlaffen Haltung (eine geringe Kopie in Berlin, eine weit bessere im Louvre, vielleicht von del Mazo).

Diese stehenden Figuren sowie die gleich zu erwähnenden Reiterbilder und die Übergabe von Breda, alles Werke eines Stils und in ihrer Erscheinung vorteilhafter als die späteren, viel raffinierteren Leistungen seines Pinsels, können uns das entscheidende Wort über den Künstler Velazquez sagen. Er ist kein Dichter, wie Murillo, seine Gegenstände, z. B. alle diese phlegmatischen Männer und die geputzten Kinder (hervorragende Frauenbildnisse haben sich kaum erhalten), sind an sich fast niemals interessant, aber ihn selbst hat seine Arbeit auf das tiefste interessiert, und er hat eine Entwickelung gehabt, aus der man die niemals ruhende Kraft herausfühlt. Nicht die Gegenstände hatten aber seine Teilnahme, sondern wie sie erscheinen sollten, darauf ist es ihm angekommen, das probierte er immer aufs neue in seinen sogenannten Manieren. In dieser Gruppe von Bildern nun hat er sich von der vulgären, körperlich rundenden Plastikmalerei ganz frei gemacht, die Figuren sind breiter oder flächenartiger, von Luft umgeben und vom Hintergrunde abgehoben, in ihrer Erscheinung etwa wie durch ein Stereoskop gesehen. Das ist die Handschrift eines Malers, der nicht mit den Mitteln des Bildhauers arbeiten will, das Malerische, wie es Velazquez um diese Zeit versteht. Was nun noch folgt, ist ein immer weiteres Vordringen im Reiche des Malerischen, wobei die Frage nach der Farbigkeit nebensächlich ist, so daß zuletzt die möglichst selbständige Wirkung des Raumes durch Belichtungsunterschiede als Hauptergebnis zurückbleibt. War also Velazquez kein Poet, so darf man ihn wohl einen wissenschaftlichen Maler nennen.

Um dieselbe Zeit wie jene drei Einzelfiguren entstanden drei Reiterbild-

nisse mit Landschaft für Buen Retiro (jetzt im Prado): der König nach rechts, im Harnisch mit roter Schärpe und dem Feldherrnstabe in der Hand, die Königin



Fig. 100. Herzog Olivares, von Velazquez. Prado.

Isabella nach links, weniger bedeutend und nur zum teil von Velazquez gemalt (nicht die Kleidung und das Sattelzeug), endlich der Prinz Baltasar Carlos. Das Meisterstück in dieser Reihe ist der kleine Prinz. Er hält den Kommando=

stab wie sein Vater und sprengt auf seinem feurigen Pony daher wie ein Feldherr, aus dem Bilde heraus nach links (Fig. 99). Es liegt etwas freudiges, strahlendes in dieser Erscheinung, es leuchtet von bunten Farben, der roten fliegenden Schärpe, dem grünen Rock mit weißen Ärmeln, dahinter liegt blauer Himmel; selten hat Velazquez so viel Lokalfarben nebeneinander gestellt. Hier könnte man von tizianischem Feuer sprechen, nur daß auf diesem Bilde ein kühler, silberner Ton dominiert. Velazquez hat dem fest im Sattel sitzenden kleinen Reiter nicht geschmeichelt, der Prinz verstand sich wirklich auf diese Kunst, die er unter Olivares persönlicher Leitung zur Freude des Königs eifrig betrieb. Eine Skizze bei dem Herzog von Westminster in London, wahrscheinlich eine Kopie del Mazos nach einem verlorenen Original, zeigt uns diesen Unterricht im Hofe der „Reitschule“, dem der König und die Königin von einem Balkon herab zusehen; ganz vorn als Hauptfigur setzt der Prinz zum Galopp an. Wir finden ihn noch auf einer Anzahl von Bildnissen: ganz klein mit einem Zwerg als Spielgefährten, vortrefflich lebendig (Castle Howard, Earl of Carlisle); als Jüngling stehend im schwarzen Kleide (in Wien); ebenso, noch etwas älter, aber nicht mehr von Velazquez eigener Hand (im Prado). Als das in Wien befindliche Porträt gemalt wurde, war eine Verlobung mit Maria Anna, der Tochter des Kaisers Ferdinand III., im Werke. Bald nach ihrer Veröffentlichung starb der Prinz plötzlich, erst siebzehnjährig (1646). Der König, seit zwei Jahren Witwer, hatte seinen Sohn unendlich geliebt, er



Fig. 101. El Primo, von Velazquez. Prado.

war tief gebeugt über so viel verlorene Freude und Hoffnung. Zwei Jahre später zog die Braut seines Sohnes als Königin in Madrid ein.

Zu jener Zeit, als der reitende Prinz gemalt wurde, entstand auch das weltberühmte Reiterbildnis des Grafen und Herzogs (Prado, Fig. 100). Olivares hatte niemals ein Schlachtfeld betreten, aber er gab sich gern das Ansehen eines Kriegsmanns, und nun ließ er sich als Feldherrn darstellen, geharnischt mit erhobenem Kommandostabe, bildeinwärts sprengend, auf eine brennende Stadt zu, vor der wir seine gemalte Armee sich entwickeln sehen. Der Künstler hat die Schwäche seines Gönners so ernsthaft wie möglich genommen; kein Betrachter dieses Meisterwerks könnte heute ahnen, daß die Zeitgenossen es wahrscheinlich mit verstecktem Lächeln zu bewundern pflegten. Die gewaltige Rückseite von Roß und Mann als Front und das zurückgewandte Gesicht oberhalb des schmächtig verkürzten Pferdevorderteils, alles das mag nicht gerade schön sein, apart ist es jedenfalls, und darauf kam es diesesmal an. Hinter das Reiterbildnis treten die Stand- und Brustbilder des Olivares zurück. Sie sind sehr zahlreich, zum großen Teil Atelierstücke und Kopien, und doch war ihre Zahl einst noch größer; manches zerstörte ein Brand des Alkazar 1734, manches mag auch schon seit dem Sturze des Allmächtigen (1643) mit Willen vernichtet worden sein.



Fig. 102. Sebastian de Morra, von Velazquez. Prado.

Zu einer fürstlichen Hofhaltung im Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts gehörten Zwerge; der Sport wird aus Italien eingeführt worden sein, wo wir ihn viel früher antreffen Velazquez hat ihrer fünf gemalt

für den Alkazar (wie die Spaßmacher für Buen Retiro S. 178), alle befinden sich heute im Prado. Ob er es gern gethan hat, oder ob er lieber Schöneres und Würdigeres gemalt hätte? Wer mag das sagen, wer sich einreden, daß er hier noch an etwas andres gedacht hätte, als was er als Künstler zu leisten hatte! Sie sind sämtlich in ganzer Figur gegeben, denn sonst wäre ja das Beste an ihnen, ihre Mißgestalt, verloren gegangen. Am frühesten entstand „El Primo", Seiner Majestät Vetter (im Feldlager zu Faga unter den Augen des Königs; Fig. 101). Er sitzt vor einer Sierralandschaft im Hofkleid von schwarzem Damast mit einem breitkrämpigen Hut auf dem altklugen Kopf und blättert in einem für seine Verhältnisse riesigen Buche, vor ihm auf der Erde liegen andere Bücher, auf einem steht ein Tintenfaß; er will und soll also ein Gelehrter sein. — „Don Antonio" in goldgesticktem Kostüm mit dem Federhut in der Rechten, kerzengerade und etwas mißvergnügt neben einer großen gefleckten Rassehündin stehend, ist der Stutzer (eine Wiederholung in Berlin). Die anderen drei sind Fexen, sie sitzen ganz von vorn, strecken ihre Fußsohlen zum Bilde



Fig. 103. Menippus, von Velazquez. Prado.



Fig. 104. Admiral Pulido, von Velazquez. London.

heraus und starren den Beschauer an: mit boshaftem Blick „Sebastian de Morra“, ein schwarzer Strobelkopf, er ist viel farbiger gemalt als die anderen (Fig. 102); zurückgeblieben und kindisch „El Niño de Vallecas“ mit einem Kartenspiel in der Hand; grinsend und völlig blödsinnig „El Bobo de Coria“.



Fig. 105. Antonio Pimentel, von Velazquez. Prado.

Die letzten drei sind erstaunlich breit hingeworfen und wahrscheinlich in einem Zuge gemalt, spät, aber doch, wie man aus äußerem Grunde annehmen möchte, vor der zweiten italienischen Reise.

Nach der Rückkehr aus Italien müssen dagegen die zwei lebensgroßen Bettler in ganzer Figur entstanden sein, die der Künstler als Aesop und

Menippus (Fig. 103) bezeichnet hat (Prado), der eine ein verkommener Skribent, der andere ein vertrunkener Eckensteher, würden wir heute sagen. Derartige sogenannte Dichter oder Philosophen pflegten Ribera und Salvator Rosa von der Gasse aufzulesen; Velazquez, der gerade aus Neapel kam, nahm nun das Motiv auf und verstärkte die Erscheinung noch bedeutend:



Fig. 106. Der Bildhauer Montañes, von Velazquez. Prado.

das Malwerk ist breit, ohne Sorgfalt, beinahe nachlässig, nur die Köpfe sind mit Liebe behandelt, und der geistige Eindruck ist widerwärtig.

Einige unter einander sehr verschiedene Porträts aus der besseren Gesellschaft mögen noch des Künstlers Vielseitigkeit zeigen. Der Admiral Pulido da Pareja (National Gallery; Fig. 104) in ganzer Figur von vorn, ist ein echter spanischer Kriegsmann, nur etwas aufgeputzt und vorteilhaft gestellt; das dunkle Lockenhaar fällt auf einen breiten Spitzenkragen herab, die Hände halten Kommandostab und Hut. Der Eindruck dieser aus hell=

grauem Grunde hervortretenden Gestalt, scharf umrissen und doch von vollem Relief, ganz breit gemalt, wie überliefert wird mit den bekannten „langen" Pinseln, grenzt an die Wirklichkeit; er macht den Beschauer betroffen wie eine unerwartete Improvisation. Das Bild gehört sicher in das Jahr 1639, nach seiner Malart würde man es für später halten. — Don Antonio Pimentel (Prado, Kniestück nach links; Fig. 105) steht ebenfalls als Kriegsmann da, sogar



Fig. 107. Weibliches Bildnis, von Velazquez. Berlin.

im Harnisch, die linke Hand ist auf den Helm gelegt, aber wir haben eine feinere Persönlichkeit vor uns, so kultiviert, daß uns dagegen der Admiral Pulido wie ein halber Moriske vorkommt, — auch die Technik ist feiner und zahmer — ein kluger graubärtiger Kopf richtet zwei schöne Augen auf den Beschauer, etwas freundlicher, als es sonst ein Spanier zu thun pflegt. — Noch gewinnender sieht uns der Bildhauer Montañes an, der im schwarzen Kleide mit dem Modellierholz vor einer Büste Philipps IV. steht (Prado, Kniestück nach rechts; Fig. 106); das Malwerk ist breit, die Hand nur skizziert, dabei

aber der Kopf außerordentlich plastisch und die Entstehungszeit ungewiß, aber eins ist sicher: niemals hat Velazquez mehr Gemüt ausgedrückt, als er in die Züge dieses Graukopfs gelegt hat. — Um zwei Bildnisse deutscher Sammlungen nicht zu übergehen, nennen wir zunächst einen stattlichen Herrn in schwarzem Wams und Mantel mit kurzgeschorenen grauen Haaren (Dresden, Kniestück mit Handschuhen an beiden Händen, wohl nur ein besseres Werkstatt-



Fig. 108. Philipp IV., von Velazquez. London.

bild), er ist ebenso vornehm wie Pimentel und trägt seinen Kopf wie Montañes, nur sieht er stolz und unzufrieden aus, echt spanisch oder auch leberleidend, wie wir zu seiner Entlastung annehmen können. — Eine stolze Erscheinung ist auch die Dame, die sich hier beinahe genau in die Mitte eines hellgrauen Grundes gestellt hat und uns freundlich aber sehr sicher ins Auge faßt (Berlin, von manchen als Kopie angesehen; Fig. 107); sie hat ihre rechte Hand auf eine Stuhllehne gelegt, an der linken blitzen zwei kostbare Ringe, die Kleidung ist ebenfalls überreich und nicht so unförmlich wie bei den Damen

von Geblüt. Ein wunderbar gelungenes Bildnis mit etwas von dem Überraschenden im Ausdruck, wodurch der Admiral Pulido auf uns wirkt. Man meint, daß der Künstler hier seine Frau, die Tochter Pachecos, gemalt habe,



Fig. 109. Prinzessin Margarita, von Velazquez. Louvre.

aber mit dem Brustbild im Profil, das seine Gattin darstellen soll und eine Tafel vor sich hält (Prado, sogenannte Sibylle), hat diese Frau keine Ähnlichkeit, ebenso wenig mit der Mutter auf dem Wiener Familienbilde (wo freilich

auch del Mazos Familie gemeint sein könnte, S. 176); man möchte ferner der Gemahlin des Velazquez troß der Stellung ihres Mannes einen solchen Reichtum der Tracht nicht zutrauen.

Über die Zeit dieser letzten Bildnisse wissen wir nichts genaueres. Einige



Fig. 110. Prinzessin Margarita, von Velazquez. Prado.

aus der königlichen Familie lassen sich dagegen nach dem Alter der Dargestellten näher bestimmen, sie gehören in die letzte Lebenszeit des Künstlers, hinter seine zweite italienische Reise, und sie werden auch etwas von der „dritten“ Manier zeigen müssen, sofern diese überhaupt greifbar ist. Zuerst ein Brustbild des älter gewordenen Königs (National Gallery; Fig. 108) mit vollem Gesicht, hochgestrichenem Schnurrbart und dem langen Haar, dem

einzigen Schönen, was Philipp IV. an sich hatte; er trägt ein schwarzes Wams mit spanischem Kragen und dazu das Vließ an der Kette. Andere gute Exemplare dieses Bildnisses befinden sich in Madrid und Turin. Von seiner Tochter aus erster Ehe, Maria Teresa, und seiner zweiten Gemahlin Maria Anna giebt es Porträts, aber keine hervorragenden. Dagegen ist die kleine Margarita, die uns von den Meniñas her bekannt ist, auch in meisterhaften Einzelbildnissen vorhanden: zuerst ganz jung, noch ohne Kopfputz, an einem Tische mit einem Blumenglas stehend, in der Linken den Fächer (Wien); dann vier- oder fünfjährig, ebenfalls in ganzer Figur, in einem steifen Kleide, beinahe demselben, das sie auf dem Bilde der Meniñas trägt, hinter ihr rechts ein Stuhl mit einer Gardine (Wien; eine Wiederholung in Frankfurt); ferner im Alter wenig verschieden, aber viel breiter gemalt, diesmal nur bis zu den Knien im perlgrauen, anders garnierten Kleide, links von ihr ein Stuhl, auf den sie die Hand legt (Louvre; Fig. 109); endlich (zum dritten mal in Wien) 1659 in Rosa vor einer hochroten Gardine, ein gewagtes aber gelungenes Kunststück, vielleicht von del Mazo. Mit diesem letzten zugleich wurde das ebenfalls in Wien befindliche Bild ihres zweijährigen Bruders Prosper gemalt: das schwächliche Kind, das nicht mehr lange lebte, steht unsicher und blöde an einem Lehnsessel, auf dem sich ein Hündchen gelagert hat; der Zimmerraum ist sehr vollständig ausgestattet, sonst hätte sich dies unbedeutende kleine Menschenkind malerisch nicht behaupten können. Im Prado befindet sich noch das spätgemalte Bild einer dem Anschein nach etwa zwölfjährigen Prinzessin, die herkömmlich Maria Teresa genannt wird (aber mit Unrecht wegen deren Geburtsjahrs 1638; Fig. 110); für die erst 1651 geborene Margarita (Justi) scheint sie zu erwachsen, auch wenn der Künstler die Aufgabe hatte, sie möglichst als große Dame zu nehmen, und doch bleibt keine andre Bestimmung übrig. Es ist ein Prachtgemälde: rosa Kleid mit Silberfäden zu scharlachrotem Kopfputz, dahinter links über eine Stuhllehne fallend ein bauschig geraffter Vorhang von tieferem Rosa, die Stimmung des Ganzen silbertönig und kühl, wie sie Velazquez liebt. Rührt also das Bildnis wirklich noch von seiner eigenen Hand her, so ist es das Letzte was er gemalt hat.



Fig. 111. Ruhe auf der Flucht, von Murillo. Petersburg.

3. Murillo.

Velazquez stand in Madrid bereits auf der Höhe seines Ruhms, als ihn um 1643 ein junger andalusischer Landsmann aufsuchte, dem die Welt daheim zu eng war und dem ein Zug seiner Seele sagte, daß er nur draußen etwas lernen könnte. Bartolomé Estéban Murillo aus Sevilla (1617—1682) war damals 25 Jahre alt. Er hatte bei einem einheimischen Maler gelernt, war zuletzt dessen Gehilfe gewesen und hatte sich durch allerlei schnell gefertigte Arbeiten soviel verdient, daß er die Reise machen konnte. Velazquez nahm sich seiner an und wies ihn auf Bilder hin, die in Madrid zu finden waren, von Tizian, Ribera und Rubens, vielleicht auch von van Dyck, der vor kurzem gestorben war: ein Verehrer von diesem, Pedro Moya aus Sevilla, war aus England und den Niederlanden in seine Vaterstadt zurückgekehrt und hatte seinem früheren Mitschüler Murillo von seinen künstlerischen Erlebnissen mitgeteilt. In Madrid muß Murillo über zwei Jahre lang unablässig gearbeitet haben, denn gleich nach seiner Rückkehr in seine Vaterstadt

(1645) sehen wir ihn mit einer Bilderreihe — S. Francisco — hervortreten, die einen eigenen, schon sehr fertigen Stil zeigt; er hat seine Lehrer und Mitschüler weit hinter sich zurückgelassen. Seine Anfänge liegen für uns im Dunkel, aus seiner früheren Sevillaner Zeit kennt man nur zwei bis drei sichere Bilder; nun wird es mit einemmal hell, und es folgt weiter Werk auf Werk.

Velazquez war jahrelang in Italien gewesen, Murillo hat es nie mit Augen gesehen. Wer von ihrem Lebensgange nichts wüßte und nur ihre Werke kennte, müßte meinen, es wäre umgekehrt gewesen. Denn Velazquez giebt sich schon dem ersten Blicke als Spanier kund, und wo er die Italiener streift wie in der „Schmiede“, ist er am wenigsten glücklich. Murillos Kunst dagegen erscheint uns wie eine Fortsetzung der Renaissance, etwas besseres als die italienische Nachblüte (der Bolognesen), etwas was ohne Tizian und Correggio kaum zu denken wäre. Und während Velazquez nur auf der Grundlage des spanischen Wesens zu verstehen und nur für den, der sich damit einlassen mag, zu schätzen ist: hat Murillo für eine weitere Gemeinde geschaffen, wie die großen Italiener vor ihm, für Menschen jedes Orts und aller Zeiten, welche dem Reiche des Schönen zugänglich sind. Aber freilich, wenn wir näher hinsehen, so steht die ideale Erscheinung seiner Kunst bald mehr bald weniger fest auf dem bestimmten Boden seines Landes. Am deutlichsten zeigen dies seine Sittenbilder, die indes für ihn nur eine Nebengattung ausmachen. Es zeigt aber auch sein wichtigster Stoffkreis, der religiöse, und der Geist, in dem dieser Stoff behandelt ist, abgesehen von der künstlerischen Form: die Bilder, die uns in ihrer allgemeinen Schönheit oftmals an einen Italiener erinnern, sind doch in der Seele des Spaniers aufgestiegen. Seit Murillo aus Madrid nach Sevilla zurückgekehrt war, verließ er seine Vaterstadt nur noch einmal, als er sein letztes Bild malte in Cadiz; Sevilla bot ihm alles, was er suchte und brauchte. Sevilla und Murillo gehören zusammen. Er war der Stolz seiner Stadt und erwarb in ihr eine Stellung, wie sie nur noch Velazquez in Madrid gefunden hatte. Dort war es der Hof und die vornehme Gesellschaft, auf der die Kunst ruhte. In Sevilla waren es die großen Mönchsorden der Stadt und einzelne geistliche Gönner, die Murillo immer umfangreichere Aufgaben stellten, aus denen seine Kunst heraus und immer stärker wuchs.

Das Eigentümliche seines religiösen Stoffkreises, und es ist zugleich das spezifisch Spanische, tritt uns von drei Seiten entgegen. Zuerst ist die Andacht der Heiligen zu der Jungfrau und zu Christus von

stärkerer Inbrunst als bei den Italienern, schon weil sie gewöhnlich eine Andachtsäußerung Einzelner ist; am charakteristischsten sind die zärtlichen Verehrungen, die die Franziskanermönche dem Christkind erweisen. Die Wiederholung kann zwar übersättigend wirken, aber es ist doch etwas neues, was dadurch in den künstlerischen Ausdruck kommt, und gegenüber einem solchen Murillo erscheint beinahe jeder Guido Reni kühl und leer. Sodann ist der Kultus der Immaculata zwar dem ganzen 17. Jahrhundert eigen und auch bei den Italienern dieses Zeitalters Gegenstand der Kunst geworden, aber kein anderer Kreis hat ihn so verlangend aufgenommen wie die spanischen Franziskaner. Ein päpstliches Breve hatte ihn 1617 ausdrücklich für Sevilla gutgeheißen, und in der Zahl seiner Concepciones übertrifft wohl der eine Murillo alle übrigen Maler zusammen, soweit sie überhaupt etwas bedeuten. Endlich ist ein großer Teil der Bilder Murillos nicht der himmelwärts gerichteten, thatlosen Andachtsübung gewidmet, sondern der Pflege und einer — echt spanischen — Verehrung der irdischen Armut: Gott hat die Armut zum Heile der Reichen gemacht, die Bettler sind seine Stellvertreter auf Erden. Auch in den großen italienischen und flandrischen Städten gab es längst Spitäler, Pflegehäuser und andere Veranstaltungen der Mildthätigkeit, und in Italien finden wir vielfach an solchen Stätten Bilder und Skulpturenschmuck, der sich auf den Gegenstand bezieht. Aber man sieht leicht, in der spanischen Malerei nimmt die Armenpflege und überhaupt die Armut als soziales Element einen viel breiteren Raum ein. Während nun die Italiener (seit Paolo Veronese fröhlichen Angedenkens) Gastmähler anrichten, während ihnen Cana, Emmaus und das Lazarusgleichnis Anlässe zur Darstellung des Wohllebens der Wohlhabenden werden: feiern die Spanier und so auch Murillo in figurenreichen Bildern direkt oder mit historischer, biblischer Einkleidung die handelnde Barmherzigkeit, lebendig, deutlich, oft sogar recht aufdringlich, wobei es sich dann fügen kann, daß der offenkundig mitteilende Spanier unserem Herzen ferner bleibt als der unbefangen genießende Italiener.

Und nun die Form und die malerische Behandlung. Ältere Beurteiler, z. B. Franz Kugler, vermissen an Murillo das Vielseitige und die Stilgröße der italienischen Eklektiker; seine Kompositionen seien flüchtig, ganze Partien seiner Bilder vernachlässigt. Das ist verkehrt und, wie wir heute sagen, akademisch geurteilt. Murillos Komposition ist niemals oder selten künstlich, sie kann aber, wo es ihm darauf ankommt, sehr kunstvoll sein (Geburt Mariä, Louvre), im ganzen ist sie natürlich, und das ist ihr hoher



Fig. 112. Die Engelküche, von Murillo. Louvre.

Vorzug gegenüber dem Akademismus seiner italienischen Zeitgenossen. Darauf beruht hauptsächlich der Eindruck der Frische, den seine Bilder machen, wenn man sie nur vereinzelt unter vielen Spätitalienern antrifft, und damit hängt es auch zusammen, daß Murillo selbst am günstigsten, seiner Art am angemessensten auf uns wirkt nicht im feierlich aufgebauten Figurenbild, sondern mit einfach gruppierten, scheinbar formlos auseinander gezogenen Geschichten. Daß hier nicht Mangel, sondern Absicht vorliegt, können uns die Architekturen auf seinen Bildern lehren, darin zeigt er einen strengeren Geschmack als z. B. Rubens, und dem kräuselnden Barock seiner Zeit geht er weit aus dem Wege. Seine innerste Begabung spricht sich aber aus in Farbe und Licht. Das war es, was er in Sevilla vergebens suchte, was er sich in Madrid erarbeitete, heimlich, so daß es keiner ahnte, und was dann, als es zuerst in den Wandbildern von S. Francisco ans Licht trat, ganz Sevilla staunen und nach der Herkunft dieses Stiles fragen ließ.

Zu diesem jetzt vom Erdboden verschwundenen, einst größten Kloster der Stadt gehörte ein kleiner Hof, der damals Wandschmuck bekommen sollte, Tuchbilder, die wie in Venedig die Stelle von Fresken vertraten. Die Aufgabe war nicht lockend und der Preis gering; Murillo erhielt den Auftrag, weil er am wenigsten forderte. Er gab auf zwei großen breiten und neun kleineren annähernd gleichseitigen Bildern Geschichten von Heiligen des Ordens. Auf die übrigen kam je eins, fünf dagegen auf den h. Diego, der in Alcalá gelebt hatte, aber aus Andalusien stammte und der nun in einer Kapelle dieses Klosters verehrt wurde: ein ungelehrter, mildthätiger und mancher Wunderleistungen fähiger Mann, der erst lange nach seinem Tode (1423) unter Philipp II. heilig gesprochen worden war. Die elf Bilder sind weit zerstreut, nur zwei befinden sich noch in Spanien: „Diego die Armen speisend“ und „Franziskus auf die Musik eines geigenden Engels horchend“ (Madrid, Akademie). Sie sind beinahe farblos, vorwiegend in braunen Tönen kräftig hingeworfen, scharf in Licht und Schatten, ohne malerische Feinheiten, perspektivische Vertiefung und Beiwerk, so daß die energischen Figuren ganz allein wirken, eine eindringliche Lektion für solche, die den darunter gesetzten spanischen Text nicht zu lesen verstanden. Farbiger und reicher sind die beiden Breitbilder, die einst einander gegenüber hingen. Das eine hat Kellerlicht, denn die „Engelküche“ (Louvre; Fig. 112) geht in einem Keller vor sich. Sieben geflügelte Wesen richten geschäftig ein besonders üppiges Mahl zu, während der Küchenmeister Diego von einem Lichtschein umgeben über dem Erdboden schwebt. War er verträumt und geistesabwesend, und



Fig. 113. Vision der h. Klara, von Murillo. Dresden.



Fig. 114. Geburt der Maria (mittleres Stück), von Murillo. Louvre.

thun nun die Engel des frommen Mannes Arbeit? oder sind sie gekommen, weil er verzagte und nach ihnen rief? Er hatte die Gabe, sich im Gebet leibhaftig über die Erde erheben zu können. Links in die Thür treten zwei

vornehme Herren, von einem Bruder geleitet, und sehen erstaunt dies Wunder an. Hat der Künstler auch uns überzeugt? Er schildert herzhaft und handgreiflich, nicht durch Nebelschleier und Märchenduft, was sich wahrhaftig zugetragen, und die Einfältigen am Geiste, denen dieser Ort vorzugsweise dient, schenken seiner kräftigen Sprache Glauben. Es sind Geschichten im Volkston, „heilige Schnurren“ (Justi), gesund und natürlich; wer wollte da noch an der Komposition mäkeln? Auf diesem Bilde liest man außer dem erklärenden Text noch die Künstlerbezeichnung und das Datum 1646. — Die „Vision der h. Klara“ (Dresden; Fig. 113) steht zum größeren Teile im gelben, überirdischen Licht; nur links über ein kleines Stück des Bildes ist tiefes Dunkel gebreitet, wo die Heilige von Leidtragenden umstanden auf ihrem Sterbebette liegt. Sie sah kurz vor ihrem Tode das himmlische Geleite, und auf ihr Gebet wurde es auch einer Mitschwester sichtbar; beides, den irdischen Vorgang und das heilige Gesicht hat nun der Künstler auf einem Bilde zusammengefügt. Dem Sterbezimmer nähern sich von rechts im langen Zuge weißgekleidete Mädchen mit kleinen Kronen auf dem Kopf und Palmen in den Händen, ihre Füße sieht man nicht (wie ja auch bei der spanischen Madonna fast niemals), sie scheinen tänzelnd zu schweben, die Reihe ist sehr lang, unabsehbar, sie macht eine Biegung, die Köpfe der letzten verschwimmen im Wolkenlicht, — die allerersten legen einen goldenen Mantel auf das Sterbebett. Es sind Engel, obwohl sie keine Flügel haben; die brauchen sie zu diesem Gange nicht. In ihrer Mitte schreitet die „Königin der Engel“ mit einer größeren Krone, gesticktem Gewandsaum und einem blauen Mantel über dem weißen Kleide (wie die „Allerreinste“ der Konzeption) und rechts von ihr geht Christus, blond, sehr jugendlich, sogar heiter, im rosa Mantel, — die Heimholung der Nonne ist ja ein freudiges Geschäft. Wer mit Vorstellungen von Murillo, dem Maler der Wolkenseligkeiten, vor dieses Bild tritt, wird betroffen sein über die etwas derbe Schilderung und das Ausbleiben aller feineren Mittel der Veranschaulichung, die der verwöhnte Sinn von der Kunst begehrt, wenn sie ihm Übersinnliches nahebringen will. Das wäre aber zuviel verlangt von diesem Bilde im Volksstil der „Engelküche“; wir sollen zufrieden sein, daß die Aufgabe des Jugendwerks dem Künstler diese einfache Sprache nahelegte. Nur so konnten ihm bald höhere Weisen gelingen.

Murillo hat übrigens die Leichtigkeit des Malens, die alle großen Farben- und Lichtkünstler haben, eine heimliche Kraft des Pinselstrichs, die sich der Nachprüfung entzieht; die Wirkung sagt hier alles. Darum finden



Fig. 115. Vision des h. Antonius, von Murillo. Sevilla, Kathedrale.

sich auch nur wenig echte Skizzen von ihm, er brauchte keine zu machen: das meiste Erhaltene dieser Art sind geschickte Kopien. In der malerischen Erfindung ist er unerschöpflich, so daß bei jeder umfänglicheren Darstellung kleinere Bilder abfallen, in denen er sich doch nicht wörtlich abschreibt. Als Kolorist ist er nicht bloß in Spanien der erste, sondern er steht an der Seite der ersten überhaupt: „in der Ökonomie des Lichts, in Freiheit, Kraft und Reiz des Pinselstrichs kommen ihm wenige gleich“ (Justi). Man denke in Bezug auf die Lichtmalerei an die Italiener des 17. Jahrhunderts, die Correggio nachahmen wollten; wie weit läßt er sie mit seinen Wolken und seinem leuchtenden Fleisch hinter sich zurück! Eine Annäherung an Correggio ist doch unabweislich. Friedrich Schlegel zuerst hat beide (mit einem Ausdruck, den man auch heute wohl noch verstehen wird) als „musikalische“ Maler zusammengestellt*); ein einziges Bild wie Correggios „Christus als Gärtner“ (Prado) mit seinem geheimnisvollen Helldunkel oder „Gethsemane“ (in Apsley House) konnte auf den suchenden Sinn wie eine Inspiration wirken. Also hier an einem Punkte gleichsam, wo die Italiener seit Tizian und Paolo Veronese stehen geblieben waren, wird Murillo ihr Fortsetzer. In Tonlagen, die vom Lichte ausgehen, sind seine Farben eingebettet, an den höchsten Punkten leuchten sie auf, ungebrochen und bunt, aber die Tönung, die Wirkung der Schatten und Halbschatten bleibt das Bestimmende und das für den Spanier Kennzeichnende, und die schönste Farbe scheint nur da zu sein, um die Herrschaft des Lichts desto vollkommener zu machen. In diesem Verhältnis des Tons zur Lokalfarbe steht er zwischen Tizian und Rembrandt. Der Gegensatz wäre Rubens: farbig wie kein zweiter Maler, kräftig modellierend, gewöhnlich ohne Duft und Sfumato. Einmal ist Rubens beinahe farblos, in der letzten Kommunion des h. Franz für die Barfüßerkirche in Antwerpen 1619 (jetzt im Museum), da umfängt er uns mit ganz visionären Raumeindrücken und dem köstlichsten Helldunkel. Das Bild würde Murillo zugesagt haben.

Es war natürlich, daß man eines solchen Malers Werke früh nicht bloß auf ihre Gegenstände und die verschiedene Geistesart ansah, sondern auch auf den malerischen Vortrag. Neben den dunkeln Schatten und einer kalten Farbenskala, dem Gemeingut der Spanier, finden wir bei Murillo

*) In der „Europa“ 1803 nach wenigen Bildern der Sammlung Lucian Bonapartes, also vor der Plünderung Sevillas durch Soult (1810). Die kostbare Beute, die dieses gutgeleitete Kunstraubtier nach Nordeuropa verschleppte, kannte er noch nicht.

als Besonderheit das berühmte vaporoso, das die Formen und Linien in schleierartigen Duft auflöst. Aber dies ist nicht etwa eine Eigenschaft seines letzten Stils, dem, wie ältere spanische Kunstrichter gefunden haben wollten, ein kalter oder trockener Jugendstil und ein breiterer, plastisch modellierender Stil seiner mittleren Zeit mit warmen Tönen vorangegangen wären. Vielmehr stellt sich das Vaporoso schon früh ein, und früh zeigt sich auch Murillo im Besitze aller seiner künstlerischen Mittel. Man wird nicht sagen können, daß die Geburt Mariä von 1655 und die Vision des Antonius in der Kathedrale von Sevilla (1656) von einem späteren Werke übertroffen worden seien.

Die Geburt der Maria (Louvre; Fig. 114), für die Kathedrale von Sevilla, verhält sich zu den Franziskanergeschichten wie Kabinettsmalerei der höchsten Ordnung zu breiter Dekoration. Die Hauptfigurengruppe im hellen Licht und im Glanz der schönsten Farben — sehr viel Rot, dazu Rosa und Fleischtöne neben Gelb und Grün — bildet ein Dreieck, dahinter liegt dämmeriger Raum, in dem links das Wochenbett sichtbar wird, die Gestalten sind noch deutlich im tiefsten Schatten. Von oben ragt der Himmel mit seinen Wolken unvermittelt ins Irdische herein, das bleibt nun fortan Murillos wirksamste Erfindung, — und aus dem Vaporoso dieser Wolken mitten über der Hauptgruppe, zwischen schwebenden Engelkindern, bricht das stärkste Licht hervor. Jede Form ist bestimmt in den duftigen Raum eingezeichnet, die vordersten Gestalten treten in vollem Relief heraus, kräftige irdische Frauen, zu denen sich die zarten Engel eingefunden haben, zwischen Erde und Himmel ist keine Schranke mehr, und man fragt nicht: ist das Wunder oder Wirklichkeit? So sieht ein echter Murillo aus! Der Gattung nach gehört das Bild in das religiöse Genre, die Auffassung ist freundlich und heiter, beinahe spielend. Im nächsten Jahre schuf er ein Werk höheren Stils, es hängt noch jetzt — verschmutzt und restauriert — an seinem alten Platze, in der Taufkapelle der Kathedrale; kein ehrenvollerer Auftrag konnte einem Sevillaner Künstler zuteil werden. Der h. Antonius (Fig. 115) kniet allein in seiner leeren, dämmerigen Zelle, auf deren Fliesen vom Hofe her das Tageslicht fällt. Sein Blick durchbricht das Gewölk, und in dem hellen, warmen Schein des Himmels sieht er das Christkind in einem Kreise von Engeln aller Altersstufen. Auf der hohen Leinwand bleibt viel leerer Raum, und die Wirkung der überaus einfachen Komposition beruht auf dem Gegensatz von Unten und Oben; ein vollkommeneres Kirchenbild hat Murillo nicht wieder gemalt. Hier haben wir im weichsten Duft Klarheit aller Formen, kaltes und warmes Licht, Vaporoso und dunkle, scharf abzeichnende Schatten nebeneinander.



Fig. 116. Der Traum des Schneewunders, von Murillo. Madrid, Akademie.

Jene drei Stile sind in Wirklichkeit nur verschiedene Vortragsweisen. Ihre Anwendung ist aber nicht, wie man später gemeint hat, als man die zeitliche Folge der Stile fallen ließ, an die Art der Gegenstände gebunden, sondern sie finden sich, wenn man sie überhaupt suchen will, als Mittel zu verschiedenen Wirkungen nebeneinander auf demselben Bilde. Denn wie reich sich auch Murillos Kunst noch entfaltet hat: nach diesen beiden Bildern, mit denen man seine erste Periode abschließen kann, hat er seinen „Stil“ nicht mehr verändert, und mit der chronologischen Festlegung seiner großen datierten Werke würde man sehr in die Irre gehen, wenn die Daten fehlten und Stilkriterien angerufen werden müßten.

Von den etwa 500 Gemälden Murillos bewahrt die größte Zahl immer noch Sevilla trotz der Plünderung von 1810; demnächst kommt Madrid und dann England, hier namentlich der Privatbesitz. Da die zeitliche Bestimmung der meisten unsicher ist (Murillo bezeichnet sich selten und datiert fast niemals), so bleibt hier nur eine Betrachtung nach Gattungen übrig. Wir lassen ihr die datierten Hauptwerke (für Sevilla und Cadiz) vorangehen und erwähnen dabei jedesmal einige der vielen weithin zerstreuten, nach Gegenstand und Auffassung verwandten Einzelbilder, die Murillo hauptsächlich außerhalb Spaniens bekannt gemacht haben.

Für die Kirche der Maria des Schnees oder la Blanca malte er vor 1665 vier Wandbilder in Halbkreisform mit nur wenigen Figuren in ungemein edler und abgeklärter Auffassung. Zwei größere breitergestreckte (einst unter der Kuppel, jetzt in der Akademie zu Madrid) stellen das „Schneewunder“ dar, das sich vor der Gründung der S. Maria Maggiore in Rom im Hochsommer 352 zugetragen haben sollte. Wieder haben wir wie in S. Francisco ein Dämmerungsbild und ein Lichtbild einander gegenüber. Dort (Fig. 116) sehen wir den römischen Edelmann und ihm zu Füßen seine Gattin am Rande des Bettes eingeschlummert, eine diagonal ansteigende Gruppe, durch Lichtflecke aus dem Dunkel hervorgehoben. Nun öffnet sich der Raum über ihnen, und aus rotgesäumten Wolken sieht die Madonna im weißen Kleide auf die Träumenden nieder und zeigt ihnen das Schneefeld, wo sie die Kirche bauen sollen. Im brennenden Sonnenlicht des folgenden Tages tragen sie auf dem zweiten Bilde ihr Anliegen dem Papste vor, der sie in einer Halle empfängt; er ist erstaunt, denn er hat denselben Traum gehabt (Fig. 117). Aus tiefen Schatten tauchen scharf-



Fig. 117. Die Audienz nach dem Traum, von Murillo. Madrid, Akademie.

belichtete Farben auf, darunter mehrerlei Rot, und seitwärts rechts, wo es ins Freie geht, sieht man im hellsten Licht die päpstliche Prozession zur Gründungsfeier über die Straße ziehen, ein Anblick, der wohl an Zurbarans rote Kardinäle erinnern kann, in seiner kurzen, knappen Ausdrucksweise jedoch noch mehr sagt. Die zwei kleineren Lünetten, einst im Schiff der Kirche, zeigen uns eine ganz jugendlich gehaltene Immaculata im weißen Kleid und blauem Mantel zwischen Wolken auf dem Halbmond, von kleinen Engeln umgeben, links unten sieht man anbetende Halbfiguren, darunter ganz vorn den Stifter (Louvre, große Galerie), — und eine den Glauben vorstellende Mädchengestalt wiederum mit Verehrenden und einem Engel (Lynford Hall, Norfolk).

Dann folgen figurenreiche Bilder für die Kirche der Caridad um 1670, die Stiftung eines reumütigen und überaus mildthätigen Lebemanns, elf im ganzen. Drei kleinere Altarbilder haben keine gegenständliche Beziehung auf den Zweck der Stiftung. Acht größere Gemälde führen Werke der Barmherzigkeit vor in biblischen Geschichten und Legenden, je drei in Breitformat einander gegenüber an den Wänden des Schiffs, auf der einen Seite: Moses das Wasser aus dem Felsen schlagend (an Ort und Stelle), die drei Engel bei Abraham, die Heimkehr des verlorenen Sohnes (beide Stafford House, London) — auf der anderen: die Speisung der Fünftausend (an Ort und Stelle), die Heilung des Lahmen am Teiche Bethesda (Orwell Park, Suffolk), Petri Befreiung (Eremitage). Die beiden dem Altar nächsten — Moses und die Fünftausend — sind die umfangreichsten mit einer Breite von 18 Metern. Das berühmteste von diesen ist das Mosesbild (Fig. 118); es ist aber auch getadelt worden. Man weiß im allgemeinen, daß Murillo nicht viel von einem Dramatiker an sich hat, und manche finden, daß es bei einem solchen Vorgang wilder hätte zugehn müssen. Andre wieder haben gerade Anstoß genommen an der bloß elementaren Triebkraft dieser bewegten Menge, unter der nur Moses und Aaron Blicke und Gebärden des Dankes übrig haben, ferner an der losen Anreihung der Gestalten ohne Mittelpunkt. Aber um so natürlicher ist der Eindruck des Ganzen, um so volkstümlicher ist das Bild geworden; la sed nennen es die Spanier. Eine Menge durstiger Menschen in der grauen, steinigen Wüste, endlich ist Wasser da, jeder will trinken. Die Begier kann nicht schnell genug gestillt werden; hastig trinkt die junge Mutter links in der Ecke, ehe sie ihrem verlangenden Kinde giebt. Man sieht, es ist der erste Moment nach der Erschließung des rettenden Quells. — Das Gegenstück (Fig. 119), die „Speisung der Fünf-



Fig. 118. Der Durst, von Murillo. Sevilla, Kirche der Caridad.



Fig. 119. Die Speisung der Fünftausend, von Murillo. Sevilla, Kirche der Caridad.

tausend", ist ganz anders gruppiert. Die linke Hälfte nimmt eine schön geordnete Vordergrundgruppe ein: Christus sitzt unter seinen Jüngern und segnet die Brote, rechts davon eine Randgruppe von Frauen, alle farbig und kräftig beleuchtet. Zwischen beiden hindurch geht der Blick bis an die fernen Hügel der Landschaft: dort lagert die Menge zahllos, endlos in einem



Fig. 120. Petri Befreiung, von Murillo. Petersburg.

langgestreckten Bogen, dessen Enden durch die Vordergrundgruppen verdeckt sind; inmitten wird freies, lichtes Feld sichtbar, vorne liegen Wolkenschatten. Diese Komposition ist also höchst kunstvoll, von angenehmen Linien und bedeutender Lichtführung — später Nachmittag mit Zeichen des Abends — der Blick kehrt zuletzt auf den Hauptpunkt des Bildes zurück, die Christusgestalt, eine der wenigen von Murillo, die wirklich befriedigen. — Unter den schmäleren Breitbildern zeigt uns Petri Befreiung (Fig. 120) einen viel



Fig. 121. Johann de Dios, von Murillo. Sevilla, Kirche der Caridad.

behandelten Gegenstand frisch und neu: der Ausdruck beruht allein auf den beiden belichteten Hauptfiguren, die in Form und Haltung etwas ungemein Großes haben, etwas was uns an Tizian erinnern kann. Einfach und würdig, nichts vom Barock, keine übertriebene, das Interesse herausfordernde

Bewegung! Demnächst machen am meisten Eindruck der Verlorene Sohn und der Teich zu Bethesda, beide mit viel mehr Figuren. Dort umfängt der vornehm gekleidete Alte am Thor seines Hauses den halbnackten Bettler, den ein



Fig. 122. Die h. Elisabeth. Madrid, Akademie.

Hündchen aufspringend bewillkommnet, Diener tragen von rechts frohlockend kostbare Kleider heran, und von links kommt der Schlächter mit dem Kalb, das ein Junge vergnügt an der Leine führt. Eine Anordnung von beinahe völligem Gleichgewicht, dabei wohlthuende Wärme der Auffassung. In „Bethesda“ ist

die Anordnung scheinbar zufällig. Links ganz vorne steht eine einzige Gruppe, Christus mit drei Jüngern, vor ihm liegt der Gichtbrüchige. Rechts sieht man auf den Teich und in einen ihn umschließenden Arkadenhof von reinen Formen, wie Murillo sie liebt, darin viele kleine Figuren, alles dieses in hellem, kühlem Tageslicht. Der Christus ist, wie gewöhnlich bei Murillo, nicht gerade hoch aufgefaßt, eine schmale Gestalt mit langem, blassem Gesicht, eingerahmt von



Fig. 123. Die Madonna auf der Serviette, von Murillo. - Sevilla.

dunklem Haar und Bart, aber er hat doch den Hauptaccent nicht nur seinen Jüngern gegenüber, er sieht geistiger, kränklicher, asketischer aus, sondern auch auf dem ganzen Bilde. Er redet mit dem Kranken, und dieser antwortet ihm, man errät aus den lebendigen Händen, was sie sprechen; teilnehmend haben die Jünger ihre Köpfe niedergewandt. — Zu den sechs Breitbildern kommen noch zwei Hochbilder über Seitenaltären, ebenfalls Barmherzigkeitsdarstellungen, aber ganz verschieden nach Figurenzahl und Malwerk, nach Auffassung und Beleuchtung. Das eine: „Johann de Dios“ (an Ort und Stelle; Fig. 121) ist ein Nachtstück. Dieser Heilige hatte vor hundert Jahren

sein wild bewegtes Leben mit großartigen Werken der Nächstenliebe beschlossen, vielleicht war er das Vorbild des Stifters der Caridad. Hier ist er dar-



Fig. 124. Der Schutzengel, von Murillo. Sevilla, Kathedrale.

gestellt zusammengebrochen unter der Last eines Kranken, den er in das Hospital bringen will, am Rande eines Wassers, in das er fallen wird, wenn er sich aufrichten sollte. Da naht sich ihm ein Engel errettend und helfend, erstaunt



Fig. 125. Das Jubiläum des h. Franz, von Murillo. Köln.

wendet sich der Heilige um nach der Gestalt im lichtgelben Kleide, die scharf beleuchtete Gruppe tritt aus dem Dunkel hervor. Am Himmel steht die schmale Mondsichel, und zwei Engelköpfchen sehen aus dem Fenster des Hospitals herab auf das nächtliche Liebeswerk. — Das andere Altarbild (Madrid, Akademie; Fig. 122) zeigt uns die h. Elisabeth in der Vorhalle ihres Palastes, wie sie von Damen ihres Hofes unterstützt Krüppeln und ekelerregenden Kranken mit eigner Hand Linderung schafft. Das Widerliche



Fig. 126. Die Heiligen Justa und Rufina (oberer Teil), von Murillo. Sevilla.

ist aufgedeckt, wie man es dem zarten Murillo kaum zutrauen würde, der ganze Ernst der Handlung und die Selbstüberwindung, die eine solche Hilfsleistung fordert, in der fürstlichen Frau und ihren vornehmen Begleiterinnen deutlich ausgedrückt. Das Bild ist auch wegen seines ernsten und edlen Aufbaus viel bewundert worden. Das Merkwürdigste aber ist, daß der Künstler hier eine ganz bestimmte Zeichnung und feste, körperliche Modellierung angewandt hat, nichts von Wolkenduft und dem Lichtzauber früherer Bilder (Traum des Edelmanns) zeigt, nur kühle, neutrale Tagesbeleuchtung. Der Vordergrund ist braun gehalten, die Gruppe der vier Damen mäßig lokalfarbig mit etwas Helldunkel. Wäre das Bild nicht durch die Zugehörigkeit zu

seinem Cyklus bestimmt, so würde man es für früher ansehen. Das ist wieder lehrreich in Bezug auf die Lehre von den drei Stilen.

In die nächsten Jahre bis 1676 fällt die Ausschmückung der Kapuzinerkirche, sogar ihres Hochaltars (in der Caridad war dieser noch einem



Fig. 127. Josef und das Christkind, von Murillo. Sevilla.

Bildhauer überlassen worden), so daß im ganzen über zwanzig Bilder erforderlich waren. Die Aufgabe war umfangreicher und noch ehrenvoller. Ob die Leistung größer sei, wie manche meinen, wird nicht leicht auszumachen sein; jedenfalls entspricht sie noch mehr der besonderen Art Murillos, sie besteht in Bildern mit einzelnen oder wenigen Figuren und umfaßt keine großen Szenen wie die der Caridad. Die Inhaber der Kirche waren Fran=

ziskaner wie seine ersten Auftraggeber vor zwanzig Jahren. Daraus ergaben sich als Hauptstoff wieder Geschichten von Ordensheiligen, und einzelne dieser Bilder enthalten die glücklichste und vollkommenste Lösung ihres Gegenstandes. Im ganzen haben wir weniger Lokalfarben als auf den Gemälden der Caridad, was sich schon aus der braunen Ordenstracht ergab, manche Bilder sind beinahe farblos und sie erscheinen wie bloß skizziert, aber dann mit einer Kraft des Strichs, die etwa das Gegenteil ist von dem weichen Duft, den man mit dem Altersstil des Künstlers verbunden wähnt. Nach vielerlei Schicksalen hat sich fast alles im Museum von Sevilla zusammengefunden. Die Teile des einstigen Retablo mayor bis auf das kürzlich in das Kölner Museum gekommene Mittelstück, ebenso neun größere Tafeln von Nebenaltären des Hauptschiffs und außerdem noch eine kleine, nur einen halben Meter im Quadrat haltende Madonna, ähnlich der Rosenkranzmadonna des Palazzo Pitti, ganz leicht hingeworfen auf kaum grundierte Leinwand (la servilleta; Fig. 123), dabei wunderbar lebendig und namentlich das vorwärts strebende Kind körperlich natürlich. Endlich ist ein einzelnes Gemälde aus dem Presbyterium der Kirche von den Kapuzinern zum Dank für die Rettung ihrer Bilder 1814 in die Kathedrale gestiftet: „Raphael und Tobias“, oder vielmehr ein mächtiger Schutzengel hat ein verirrtes Kind aus der Finsternis geführt und zeigt ihm mit der erhobenen Rechten den sich aufhellenden Himmel (Fig. 124). Das Gegenstück dazu, ein Michael, ist verloren.

Auf dem Mittelstück des Hochaltars (Fig. 125) sehen wir den Moment, wie einst der h. Franz die Mutter Gottes bat, der Portiunkulakapelle bei Assisi einen Ablaß für Wallfahrer zu gewähren, der Heilige liegt auf den Knien vor dem Altar, oben sitzt Christus mit einem langen Holzkreuz in der Linken, zu seiner Rechten kniet anbetend Maria, beide umgiebt eine Glorie von Engeln, die den bittenden Franziskus zum Zeichen der Gewährung mit Rosen überschütten. Der Aufbau entspricht etwa dem der Antoniusvision (Fig. 114). Das arg zerstörte Bild, einst hochberühmt in Sevilla, ist stark restauriert, in den Schatten ganz dunkel geworden, und der Kopf des konventionell gehaltenen Christus ist übermalt. — Auf den Seitenteilen des Retablo stellte Murillo je zwei Einzelgestalten dar, die Frauen anmutig mit fließenden Gewändern und guten Modellköpfen: die heiligen Justa und Rufina (Fig. 126) waren einst zwei schöne leichtfertige Kinder der Stadt, nun stehen sie hier mit Märtyrerpalmen und halten die Giralda, den Glockenturm der Kathedrale, zwischen sich, denn sie sind die Patroninnen von Sevilla geworden; die Männer stehen ganz steif, wie es für solche Einfassungsfiguren schicklich ist: der Glaubensprediger Leander im weißen

Ornat mit dem Bischofsstabe und der Franziskaner Bonaventura in brauner Kutte mit dem roten Kragen des Kardinals. — Ganz etwas anderes sind die zwei darüber angebrachten Halbfiguren: Johannes d. T., ein kräftiger älterer Mann, der mit gefalteten Händen an einer dunklen Felswand steht und den



Fig. 128. Der h. Antonius mit dem Christkinde (vom Hauptaltar der Kapuzinerkirche), von Murillo. Sevilla.

Blick zum Himmel richtet. Sodann Josef (Fig. 127), eine nicht minder energische Gestalt, die nichts mehr von dem herkömmlichen verlegenen und kümmerlichen Wesen des Nährvaters an sich hat. Neben ihm steht das Christkind im langen Kleide, mit einem Lilienstengel in der Hand, er hat es umfaßt und wendet den mächtigen, schwarzen Kopf in die Ferne, als müßte er es schützen,



Fig. 129. Der h. Antonius mit dem Christkinde (von einem Seitenaltar der Kapuzinerkirche), von Murillo. Sevilla.

etwa während der „Ruhe auf der Flucht“; dahinter weiß schimmernde Ruinen und blauer Himmel. Auf einer Wiederholung des Gegenstandes (Eremitage) steht das jüngere und nur mit einem Stückchen Hemd angethane Kind auf



Fig. 130. Vision des h. Felix (Ausschnitt), von Murillo. Sevilla.

der anderen Seite Josefs, der diesmal seinen Lilienstengel selbst trägt und das Gesicht dem Kopfe des Kindes zugewandt hat. — Ganz oben endlich in spitz zugeschnittenen Feldern sehen wir das Beste, zwei andre Halbfiguren, wiederum einander zugewandt, es sind Franziskaner, denen das Christkind so

oft erschienen war, daß sie ganz vertraulich mit ihm werden durften, und keiner hat das so reizend gemalt wie Murillo. Zum h. Antonius kam das Kind bekanntlich in seine Zelle, hier hat es sich ohne weiteres auf sein Buch gestellt, so daß er nicht mehr studieren kann, und es spricht mit ihm von schönen Dingen, er aber hat es umarmt und giebt ihm entzückt seinen schwarzen Kopf zum Streicheln; der Lilienstengel in seiner rechten Hand und die Helligkeit des nackten Kinderkörpers leuchten aus dem duftigen Dunkel hervor (Fig. 128). — Der Kapuziner Felix von Cantalice bei Spoleto war vor hundert Jahren für die Armen bettelnd durchs Land gezogen; Bruder Deo gratias nannte man ihn, weil er zu allem, was ihm zu teil ward, obs gut war oder böse, auf lateinisch Danke sagte. Wenn er solchen Gängen oblag, kam dann wohl das heilige Kind zu ihm, er durfte es in seine Arme nehmen, wie hier auf dem obersten Felde des Hochaltars, wo er den Bettelsack neben sich gelegt hat, und zutraulich greift es in seinen weißen Bart. Es ist Nacht, der Heiligenschein des Christkindes und sein Körper sind die Helligkeiten. Diese zwei Bilder aber sind keine Visionen mehr, sondern Wirkliches.

Aber Murillos Phantasie hat sich noch nicht erschöpft. Beide Gegenstände erscheinen noch einmal auf zwei Tafeln über Seitenaltären derselben Kirche, größer und erweitert durch Nebenfiguren. Auf der Tafel des Antonius hat sich das Kind auf dessen Buch gesetzt und redet mit lebhaft erhobenen Händen auf ihn ein, es hat sich losgemacht von dem Kreise seiner Gespielen, die im Wolkenlicht die Gruppe umflattern (Fig. 129). Auf der Tafel des Felix hält dieser das Kind knieend in seinen Armen und sieht nach oben, dort erscheint die Mutter in einer lichten Wolke, sie möchte das Kind zurücknehmen, das sagt die Bewegung ihrer Hände, aber das Kind winkt ab, es will noch bei dem Alten bleiben, der es so gut mit ihm meint, und des Heiligen Blick scheint bittend das Gesuch zu unterstützen (Fig. 130). — Zu den Antoniusbildern giebt es noch zwei Varianten. Dem ersten mit dem stehenden Christkinde entspricht ein Gemälde der Eremitage, die Komposition ist von der Gegenseite genommen und in eine Landschaft gelegt, das Buch ruht auf einem Felsen, der Heilige kniet vor dem stehenden Kinde, nicht so schwärmerisch, er hat ihm die eine Hand gegeben und gestikuliert mit der anderen, das Kind ist weniger zärtlich, es redet wiederum lebhaft auf ihn ein mit einer demonstrierenden Bewegung der Rechten. Die Gruppe steht in einem hellen Lichtschein, diesen begrenzen links und rechts Wolken, in denen oben unter dem Bildrand dort zwei, hier drei Engel schweben. Noch schöner ist ein Bild in breiterem Format (Berlin; Fig. 131). Der Heilige kniet in einer

tonreichen, von warmem goldenem Licht erfüllten Landschaft. Er hat das (viel jüngere) Christkind in seine Arme genommen und seine Lippen inbrünstig dem kleinen Antlitz genähert. Engelkinder sehen aus den Wolken auf die Liebkosung hernieder. Zwei haben sich auf die Erde begeben, das eine blättert in des Heiligen Buch, das andere hält seinen Lilienstengel triumphierend empor, ihm streckt sich aus den Wolken eine kleine Hand verlangend



Fig. 131. Der h. Antonius mit dem Christkinde, von Murillo. Berlin.

entgegen. Jede Linie der Zeichnung ist Harmonie, schwimmend in einem Duft von gebrochenen Tönen: warmem Braun, zartem Gelb und Silbergrau, aus denen einzelne Lokalfarben des Fleisches und der Pflanzen lebhaft auftauchen.

Eine dritte Tafel eines Seitenaltars der Kapuzinerkirche giebt uns ein ungemein ergreifendes Bild. In einer einsamen Landschaft vor dem nächtlichen Himmel steht das Kreuz, an dem der Heiland hängt (Fig. 132). Der h. Franz ist ganz nahe hinangetreten und hält ihn mit beiden Armen umschlungen, während er mit dem Fuße eine bläuliche Kugel (die Welt, der er entsagt) von sich



Fig. 132. Der h. Franz vor dem Kreuze, von Murillo. Sevilla.

stößt. Der Heiland neigt sich zu ihm und legt den vom Kreuze gelösten Arm auf seines Freundes Schulter. Die Erfindung ist nicht neu, und sie ist auch nicht spanisch, aber dieses Sichbeleben und Handeln der Gestalt, die sonst nur leidet und Verehrung hinnimmt, diese erwidernde göttliche Liebe hat Murillo am wirksamsten, wie eine magische Erscheinung dargestellt. Und damit dem Ernst die Anmut nicht fehle, malte er auf einen lichten Wolkenstreif, in ansteigender Diagonallinie, den Armen des Heiligen und des Christus-



Fig. 133. Verkündigung, von Murillo. Prado.

körpers entsprechend, zwei seiner schönsten Engelkinder. Sie halten ein aufgeschlagenes Buch mit dem Bibelwort von der Entsagung der Jünger Christi, lateinisch, denn dies ist Kirchenmalerei; die Bilder für das Volk im Klosterhofe S. Francesco hatten Verse in spanischer Sprache. — Fünf Altartafeln aus der Kapuzinerkirche enthalten Szenen des **Marienlebens**, darunter zwei Konzeptionen, die wir für die Betrachtung dieser Gattung aufsparen. Die „Verkündigung“ ist anders aufgefaßt als gewöhnlich, wo Maria von dem Engel überrascht wird und sich zu ihm umwendet (so auch auf einem frühen Bilde von Murillo im Prado; Fig. 133), hier ist sie ganz nach dem Schema der

Visionen komponiert: der Engel erscheint der gerade vor ihm knieenden Jungfrau aus der Höhe, als ob sie auf ihn gewartet hätte, und kleinere Engel auf Wolken füllen den oberen Teil der Tafel aus (Fig. 134). Die „Anbetung der Hirten" ist ganz als heilige Nacht gegeben (Fig. 135), mit wenigen Figuren, von denen nur einzelne Teile aus der Finsternis hervortreten, die über-



Fig. 134. Verkündigung (unterer Teil), von Murillo. Sevilla.

raschende Lichtwirkung soll das Wort allein haben; ganz oben über dem tiefsten Dunkel turnen zwei beleuchtete Engelkinder. Man versteht die ausgesprochene Absicht des Bildes, wenn man eine andere, sehr frühe Darstellung desselben Gegenstandes (im Prado) damit vergleicht. Auch sie ist ein Nachtstück, und zwar geht das Licht wie bei Correggio von dem Kinde aus, aber sie enthält außer der Hauptgruppe noch vier vollständig sichtbare menschliche Figuren und noch einige Tiere. Hier also kam es Murillo auf den Vorgang

an, und er folgte dem Herkommen, ohne besondere Vorzüge zu bieten. Riberas Anbetung (S. 104) steht höher; ob Murillo sie gekannt hat, wie vielfach angenommen wird, bleibt ungewiß. — Die Pietà: Maria mit ausgebreiteten Armen hält den Leichnam auf ihrem Schoße (wie bei van Dyck in Antwerpen), daneben zwei klagende Engel — ist ganz Nachtstück und



Fig. 135. Anbetung der Hirten (Ausschnitt), von Murillo. Sevilla.

beinahe farblos. — Die letzte Altartafel ist einem Heiligen gewidmet, der nicht zu den Franziskanern gehört, er war Augustiner, Thomas von Villanueva, zuletzt Erzbischof von Valencia, vor reichlich hundert Jahren gestorben, aber er war erst kürzlich kanonisiert worden und genoß jetzt in Spanien allgemein eines hohen Ansehens. Schon als Knabe hatte er sich durch Mildthätigkeit hervorgethan: auf einem aus dem Sevillaner Augustinerkloster stammenden Gemälde Murillos (London, Bath House) sieht man ihn bis aufs Hemd

ausgezogen auf offener Straße unter vier Gassenkindern, an die er seine Kleider verschenkt. Als Kirchenfürst lebte er wie der ärmste Mönch und gab sein Einkommen an die Armen. So hat ihn Murillo auf dieser Altartafel (Fig. 136) für die Kapuziner dargestellt, unter Bettlern und Krüppeln, Geld austeilend. Der schmale, bleiche Mann in schwarzer Kutte mit der weißen Mitra ist zwar keine sympathische Figur, aber es wirkt im hohen Grade malerisch, wie er dasteht aufrecht mit dem Bischofsstab in der Linken im Innern einer Kirche im tiefsten Schatten unter einem roten Vorhang; hinter ihm liegt graue Wand, in Kopfhöhe grell beleuchtet durch einen Streif einfallenden Lichtes, worauf sich die Silhouette seines Körpers scharf abzeichnet. Raumeindruck und Modellierung sind großartig, in dieser Hinsicht hat der Künstler nichts besseres geschaffen, er nannte das Bild „seine Leinwand", aber es hat dafür auch nichts weiches und sanftes; zum erstenmale fehlen die Wolken mit den Engelkindern, die hinten im Kirchengewölbe noch Platz gehabt hätten.

Noch während diese Bilder gemalt wurden, 1673 bekam Murillo einen Auftrag von den Augustinern. Aus ihrem Kloster von dem Hochaltar stammen zwei Bilder des h. Augustin (Sevilla, Museum). Auf dem einen sitzt der Heilige, er hat geschrieben und wendet sich um zu einem Engel, der seine Schulter berührt und ihm die Dreieinigkeit zeigt. Auf dem anderen kniet er vor der Erscheinung der Jungfrau und reicht ihr sein Herz, das das Christkind mit einem Pfeile durchbohrt. Auf beiden ist die Gestalt des Heiligen, schwarz in Kleidung, Haar und Bart und von dunkler Hautfarbe, mit der überirdischen Lichterscheinung in eine malerisch bedeutende Kontrastwirkung gebracht. Wir reihen hier drei anders gehaltene Visionen an (Prado), anspruchsvoller, groß und farbenreich. Der h. Augustin, im goldgestickten Pluviale über der schwarzen Kutte, kniet am Altar, ganz von vorn, unter einer von Engeln erfüllten Wolke zwischen zwei klein gemalten Erscheinungen des Gekreuzigten und der Maria, er breitet die Arme aus und weiß nicht, wohin er sich wenden soll; vielerlei Farbentöne, kein großer Eindruck. Den h. Bernhard von Clairvaux besucht die Madonna in seiner Zelle, auf einer von Engelköpfen getragenen Wolke schwebt sie herein, von Engeln rings umgeben. Er kniet vor ihr in der weißen Cisterzienserkutte, kalte weiße Lichter fließen an ihrem roten Kleide herunter, alles ist scharf gezeichnet und vorzüglich gemalt, aber hart und kalt, offenbar ein Bild aus früher Zeit. Noch kühler in den Farben und reizloser im Ausdruck ist das dritte, viel spätere Bild: der h. Ildefonso empfängt aus der Hand der Jung=



Fig. 136. Der h. Thomas von Villanueva, von Murillo. Sevilla.

frau eine gestickte Kasula im Beisein vieler Engel, deren einer dem stumpfsinnigen alten Herrn den Wert des Kleidungsstückes mit einer nachdrucksvollen Handbewegung vor Augen stellt. Alles Einzelne ist mit vorzüglicher Sorgfalt gemalt, das Ganze langweilig und schläferig; denkt man vollends an den köstlichen Altar des h. Ildefonso von Rubens (Wien), wie weit ist dann Murillo hinter dem Heros von Antwerpen zurückgeblieben! — Wir wollen uns noch an einem wohlthuenden Eindruck erfrischen, an einem ebenfalls späten Visionsbilde von der Art, die ihm am besten gelingt, mit wenigen unterlebensgroßen Figuren, wenig Lokalfarbe und einem gesättigten, nicht zu kalten Gesamtton. So, in der Hauptsache mit Braun und Blau, hat er den graubärtigen Franz von Paula (in Kalabrien), den Stifter der Franziskanereremiten dargestellt, knieend und auf seinen Stab gestützt in einer Landschaft, von den reizendsten Engelkindern umflattert, die er mit freundlicher Handbewegung bewillkommnet (London, Lady Ashburnham: Fig. 137; ähnlich im Prado). Ein Gegenstück zu dem h. Felix bei den Kapuzinern.

Im Jahre 1682 begab sich Murillo nach Cadiz, um für die dortigen Kapuziner einen Hochaltar zu malen, er begann mit dem Mittelbilde, hat es aber nicht ganz vollenden können, während der Arbeit stieß ihm ein Unfall zu; die übrigen fünf Bilder des noch an seiner Stelle befindlichen Altars sind von seinen Schülern. Der Gegenstand jenes Mittelstücks, die „Verlobung der h. Katharina“, hier durch das Patronat der Kirche gegeben, war unzähligemale vor Murillo behandelt worden. Daß er für seine Art günstig wäre, kann man nicht sagen. Er hat die Zeremonie aufgebaut wie das etwa gleichzeitige Ildefonsobild im Prado, nur von der Gegenseite, so daß dem knieenden Heiligen die Katharina entspricht. Die größte Helligkeit liegt beidemal in der Mitte, hier also zwischen der Madonna, in deren Rücken noch drei erwachsene Mädchenengel stehen, und der von zweien bedienten Katharina. Weiter geht aber die Ähnlichkeit nicht. Die Figuren in Cadiz sind unvergleichlich frischer, Ortsmodelle von einem für Murillo fremdartigen dunkeln, kraushaarigen, orientalischen Typus, auch die Kinderengel dieses Bildes bedeuten mehr, und die Farben sind von einer großen, rauschenden Pracht: Blau, Rot und Gelb die Hauptaccente, sie steigen auf aus farbigen Halbschatten und aus einem Wolkennebel im Gold- und Silberton. Der Alte hat also mit seiner wundersamen Kunst noch einmal gegeben, was überhaupt aus dem Thema zu gewinnen war. Ganz unten rechts, wo zwei Kinderengel sich an Marias Mantel zu schaffen machen, legte er den Pinsel aus der Hand; die sind nicht mehr von ihm, sondern bereits von einem

Gehilfen. Bald nach diesen Tagen ist er gestorben, in Sevilla, friedlich und gern. Das Leben hatte ihm ja alles gegeben, auch daß seine Kraft bis zuletzt nicht versagte.



Fig. 137. Franz von Paula, von Murillo. London, Lady Ashburnham.

Murillo war ein milder, aufrichtig frommer und gutherziger Mann. An allem Wilden und an etwas besonders Aufgeregtem hätte er keine Freude haben können. Bilder des Krieges und kriegslustiger Helden, deren es doch auch unter den Heiligen seines Landes gab, lockten ihn nicht. Zwei- oder dreimal hat er ein feldmäßig aufgezäumtes Pferd gemalt; Velazquez war ein

Tiermaler allerersten Ranges wie Rubens und sein Freund Snyders, Murillo nicht. Ebensowenig liebte er Martyrien. Der Ermordung des Peter Arbues (Eremitage) sieht man die bestellte Arbeit an. Die Kreuzigung des Andreas (Prado) ist kein Marterbild; der Heilige in der Mitte hat vollendet und blickt glücklich zu den Engelkindern, die ihm die Palme bringen, hinauf, er beherrscht nicht nur räumlich, sondern ideal die Darstellung ringsum, die nichts häßliches und widerwärtiges an sich hat: viele bunte Gestalten, Reste antiker Tempel, südlicher Himmel und Farbenglanz, ein weicher, sonniger Duft ohne gleichen. — Es giebt noch eine Anzahl biblischer Geschichtsdarstellungen, zum teil zu einem Cyklus gehörend: Jakob, Josef, der Verlorene Sohn, — aber das beste derart haben wir bereits in den Bildern der Caridad kennen gelernt. Höchstens ein kleines Jugendbild im Prado (Fig. 138) kann uns noch etwas neues sagen: „Rebekka am Brunnen“ läßt den durstenden Elieser trinken, sein Kopf ist abgewandt, man sieht nur die Gesichter der vier frischen andalusischen Mädchen, alle ganz Natur, und ihre Nacken und Arme, warmes leuchtendes Fleisch, durch weiße Streifen Leinen von den buntfarbigen Kleidern getrennt. Dahinter eine Landschaft mit kühlem Silberhimmel. Wer so etwas malte, der verstand sich auf Farbenwirkung; man meint, diese habe Murillo Rubensschen Bildern abgesehen.

Maria und das Kind begegneten uns häufig in den Sevillaner Bilderkreisen. Aber es giebt auch auf Einzelbildern viele Darstellungen von eigentümlichem Wert. Das Marienleben ist Murillo überhaupt vertraut wie kein anderer Stoffkreis, es ist die Heimat seiner Gedanken; die Visionen der Heiligen sind dabei nur eine ihm besonders zusagende Form des Ausdrucks. Im Marienleben reicht seine Auffassung bis an die äußersten Punkte. Er kann realistisch sein wie Rembrandt, in Kindheitsszenen und einzelnen irdischen Madonnen, und so sublim wie kaum Raffael je gewesen ist, in den Darstellungen der Immaculata, deren es einige dreißig von ihm giebt. Wir beginnen mit dieser Form, sie ist für unser Gefühl nicht die anziehendste, aber ihn hat sie am berühmtesten gemacht.

Die Sinnbilder, einer Stelle der Apokalypse entnommen, und die begleitenden Propheten und Sibyllen hatte man bereits zu Murillos Zeit weggelassen. Zur Charakteristik blieb das weiße Kleid mit dem blauen Mantel, eine Mondsichel als Fußschemel, Lichtschein und Gewölk rings umher und allenfalls eine Schar von Kinderengeln, mit Blumen und einzelnen Attributen spielend: Lilien, Palmwedeln, einem Spiegel. Die Jungfrau schwebt wie die Maria der Himmelfahrt, mit der sie verwechselt werden kann. In

der Erfindung wären die Caracci und Guido Reni die nächsten Vorfahren Murillos, aber seine Schöpfung hat, ganz abgesehen von dem Duft der Malerei, ein soviel feineres Seelen- und Nervenleben, daß man an die Abstammung nicht mehr denkt.

Die großartigste von allen stammt aus dem Kloster S. Francisco in Sevilla (jetzt im Museum), weit über Lebensgröße, von beinahe männlichem Charakter (Fig. 139). Sie legt die Hände zur Fürbitte aneinander und sieht



Fig. 138. Rebekka am Brunnen, von Murillo. Prado.

über ihre Ärmel hinweg in die Tiefe hinunter; hielte sie eine Lanze, so könnte sie einen h. Michael vorstellen (Justi). Zu ihren Füßen der Mond, nicht als Sichel, sondern rund, und eine Wolke, auf der das linke Knie ruht; vier stark entwickelte Engelknaben, die nicht Zeit haben mit Attributen zu spielen, scheinen sie mit emporzutragen. Die Bewegung ist mächtig, ein Luftzug von unten treibt den Mantel in die Höhe. Dies reife, volle Gewächs wird verhältnismäßig früh entstanden sein, zwischen 1646 und 1656; alle anderen sind gegen es gehalten weich und milde, auch jugendlicher, zum teil mädchenhaft. So die Jungfrau aus der Schneekirche (1665, S. 207) und eine nur wenig Jahre spätere an der Wölbung des Kapitelsaals der



Fig. 139. Die Allerreinste, von Murillo. Sevilla, Museum.



Fig. 140. Die Allerreinste, von Murillo. Prado.

Kathedrale; beide sehen niederwärts wie jene erste. Die folgenden richten ihren Blick nach oben, so daß man in ihre großen, weit voneinander gestellten Augen sieht. Eine zarte, ganz junge Mädchengestalt, vielleicht zwölfjährig (Prado, Nr. 878) hat die Hände aneinander gelegt, aber leicht und lose, nicht mit den kräftig erhobenen Armen der Heldenjungfrau von S. Francisco. Leise und sanft wird sie aufwärts getragen, ihr Mantel ist nur leicht gewellt, zu ihren Füßen schweben drei Engelkinder mit Lilie, Palmzweig und Rosen, zu Häupten rechts und links erscheinen Engelköpfe in Wolkenduft, der Himmel steht in warmem Goldton. Erhabener und ganz überirdisch ist die Erscheinung eines zweiten Bildes (Prado, Nr. 880; Fig. 140), wohl des höchsten dieser Gattung. Die Gestalt ist reifer und älter, der Kopf von einem leuchtenden Strahlenschein umgeben, zurückgelehnt und ganz in Anschauung versunken, die Hände sind über der Brust gekreuzt, die Aufwärtsbewegung ist lebendiger im Körperumriß und in den Falten des Mantels ausgedrückt. Kräftiger und ausdrucksvoller greifen vier Engel zu ihren Füßen mit Blumen und Palmenzweigen in die Bewegung ein. Der Goldton unten geht nach oben hin allmählich in einen lichtgrauen und bläulichen Silberton über. Die Züge dieses Gesichts kehren wieder auf einem größeren Bilde, das Murillo 1678 für das Hospital Justinos de Neve malte (der ihm früher schon den Auftrag für die Schneekirche zugewandt hatte) und das dann 1852 aus der Sammlung Soults in den Louvre kam (Fig. 141). Beide Bilder, demnach etwa gleichzeitig, sind doch sehr verschieden. Auf dem Louvrebilde herrscht wieder der Goldton vor, die rechte Seite steht in tieferem Schatten, das Haupthaar ist dunkler, die Farbe kräftiger, blühend, reich, sehr überlegt, die Gestalt von einem dichten Kranze müßig gaukelnder Engelkinder umgeben. Maria hat wieder die Hände über die Brust gelegt, aber weniger inbrünstig, ihr Blick ist ruhiger, ihre Gestalt fast ohne Bewegung. Sehr viel Kunst, aber weniger Seele. Mindestens zwei Jahre vorher waren die zwei Darstellungen aus der Kapuzinerkirche (bis 1676, S. 225, jetzt im Museum) entstanden; die erste befand sich dort an einer bevorzugten Stelle, hinter dem Hochaltar, die andere über einem der Seitenaltäre. Beide haben etwas ungemein natürliches, aber auch etwas feierlich ernstes (ihnen gegenüber erscheint die Jungfrau im Louvre weltförmig kokett), beide halten die Hände gekreuzt über der Brust, die erste mit heftigerem Druck, die andere sanfter, als wollte sie nur die Mantelzipfel nicht gleiten lassen. Die erste ist lebhafter bewegt in den Linien ihres gewendeten Körpers, sie richtet ihren Kopf zur Seite linkshin nach oben (sowie nach



Fig. 141. Die Allerreinste, von Murillo. Louvre.

rechts die Rufina auf dem Kapuzineraltar, deren Modell ihr zu Grunde liegt, Fig. 126), Engelkinder umgeben sie von oben bis unten, diese mit Palmzweig, Blumen und einem Spiegel. Die zweite Kapuzinerjungfrau (Fig. 142) ist von einem ganz anderen Typus, kindlicher — man sagte, sie sei das Abbild einer Tochter Murillos — sie steht ganz von vorn, ruhig, einfach, mit gerade herunterfließenden Gewandfalten, ohne ein Motiv des äußeren Gefallens, still anbetend und selbst zur Verehrung geschaffen. Gruppen kleiner Engel rings umher sind ganz in ihren Anblick versunken, sie haben keine Attribute und strecken die leeren Hände bewundernd und zeigend aus den Wolken. Zu Füßen der Jungfrau fehlen die Engel hier, unter der Mondsichel sieht man den Erdball mit einem Drachen der Hölle, über ihrem Haupte aber breitet Gottvater in halber Figur segnend die Arme aus.

Dieser allerhöchsten himmlischen Erscheinung sind ganz realistisch aufgefaßte Szenen des irdischen Marienlebens gerade entgegengesetzt. Der schwarzbärtige Josef sitzt in seiner Werkstatt in einem schlafrockartigen Mantel, an seine Kniee gelehnt steht das Kind in langem Röckchen und lockt einen Wachtelhund mit einem emporgehaltenen Vogel; Mutter Maria, an ihrer Garnwinde neben einem Wäschekorb sitzend, schenkt dem Spiel einen flüchtigen Blick. Diese „Familie mit dem Vögelein" ist ein frühes, ziemlich großes Breitbild des Prado (Fig. 143). Auf ähnlichen Bildern anderwärts ist der Gegenstand bald mehr bald weniger volksmäßig genommen, in zarter Stimmung und allerfeinster Ausführung auf einem prachtvollen Bildchen der Eremitage: Josef reicht der bei der Näharbeit sitzenden Maria das Kind zum Kusse. Gesellschaftlich höher, aber echt spanisch stellt ein vollendetes farbenreiches Gemälde der letzten Zeit die heranwachsende Maria dar, wie sie im modischen Kleide bei ihrer Mutter Unterricht empfängt, indem sie aus einem Buche aufsagt, das in der alten Dame Schoß liegt (Prado; Fig. 144); wenn nicht zwei Engelein mit Hilfe einer Wolke von oben herab sich in das Gemach niedergelassen hätten und der Kleinen einen blühenden Kranz über den Kopf hielten, so würde keiner ahnen, daß sie eine Heilige sein sollte. Wir werden hier an ein Bild von Rubens erinnert (Antwerpen, etwa 1625), wo diese Szene ebenfalls in die feinste weltliche Vornehmheit übersetzt, mit Stoffmalerei und einem unbeschreiblichen Lüster blühender Farben ausgestattet ist; dieselben Bestandteile wie bei Murillo, auch eine Balustrade, nur daß noch Joachim als Zuschauer anwesend ist, und man auf den Blumenflor eines gepflegten Gartens sieht.

In diesen unter einander verschiedenen, aber sämtlich natürlichen Er-



Fig. 142. Die Allerreinste, von Murillo. Sevilla, Museum.

findungen, ganz im spanischen Geschmack, hat Murillo sich der hohen italienischen Manier ferngehalten, deren Nachahmung so viele seiner Landsleute uns ungenießbar macht. Sobald wir zu deutlich an Raffael und die großen Florentiner erinnert werden, ziehen wir es vor, uns an diese selbst zu wenden. Auf solchen Wegen ist denn auch Murillo nicht glücklich. Die „heilige Familie Ludwigs XVI." im Louvre, um 1670, zeigt uns Maria links thronend mit dem stehenden Jesuskind auf dem Schoße, ihm reicht von rechts der von Elisabeth vorwärts geschobene Johannes ein Rohrkreuz hin, zwischen beiden



Fig. 143. Heilige Familie mit dem Vögelein, von Murillo. Prado.

Gruppen am Boden das Lamm, über dem Christkind die Taube und ein seine Arme ausbreitender Gottvater, alles in höchster Vollendung, farbig und malerisch, aber florentinisch-römisch gezeichnet und aufgebaut, und nur die Wolkenengel zeigen uns das echte Gesicht eines Murillo. Diese Engel und der spanische Typus müssen ihn bewahren, wo ihm der fremde Stil gefährlich werden könnte. Auf diese Weise sieht man bei der „Madonna mit dem Wickelband" (früher S. Telmo, Galerie Montpensier, jetzt Madrid, Prinz Don Antonio) ein beinahe raffaelisches Motiv unschädlich gemacht: vorsichtig und akademisch hält die feine junge Mutter mit der rechten Hand einen Zipfel des Tuches, in das sie das Kind einschließen möchte, aber sie ist spanisch,

ebenso das auf ihrem Schoße zappelnde Kind, und zwei erwachsene Murillosche Engel machen von links und rechts auf Mandoline und Geige Musik dazu. Sehr glücklich ist eine „Ruhe auf der Flucht“ aus seiner besten Zeit (Peters=



Fig. 144. Unterricht der Maria, von Murillo. Prado.

burg; Fig. 111, S. 193). Das Figurliche ist fein abgewogen, so daß der Aufbau eine ansteigende Diagonale ergiebt, die Hauptstellen sind stark belichtet, die kleinen Engel, die sich in der Spannung des Anschauens umfangen halten, das Christkind und das Nackte der Maria (schade nur ihre akademische

Handbewegung!), Josef mit dem Tier steht ganz im Schatten, weich und fließend wie bei van Dyck, dem sich hier überhaupt Murillo sehr verwandt zeigt.

Am wichtigsten und auf die Dauer am anziehendsten bleibt aber immer die schlichte Madonna ohne Handlung, sie hat kein Vorbild bei den Italienern, wenn es auch auf den ersten Blick so scheinen mag, sie ist viel einfacher, ohne jedes Pathos, ohne Pose. Sie sitzt gewöhnlich auf einer Steinbank und immer ganz von vorn; das Kind sitzt oder steht auf ihrem Schoße. Jahre hindurch in zahlreichen Exemplaren mit geringen Abwandlungen wiederholt, ermüdet sie uns doch niemals, siegreich besteht sie den Vergleich, wo man sie in Sammlungen antrifft, mit den anspruchsvolleren Bolognesen. Sie hat keine reizvollen Zuthaten, kein Buch, keinen Vogel, keinen ausführlichen Landschaftshintergrund, oft sogar nur eine schlichte, je nach der geforderten Farbenwirkung dunkle oder steingraue Wand, sie selbst wirkt auf uns nur durch ihren geistigen Ausdruck und ihre wunderbaren Farben: das Kleid ist wieder, anders als bei der Immaculata, rot, rosa oder lila in allen Abstufungen, der Mantel, gewöhnlich nur Schoßdrapierung, blau. Dazu kommt noch Kopf- und Busentuch und ein Fleisch, leuchtend und durchsichtig, alle Eindrücke des umgebenden Lichtes zurückgebend und selbst gehoben durch die Hintergründe der Kleidung und der Luft. Manchmal hält das Kind einen Rosenkranz, aber er ist nur ein Spielzeug, und eine solche Madonna del Rosario ist darum noch keine Heilige, sondern eine andalusische Mutter. Bei der unvergeßlichen im Palast Corsini in Rom (Fig. 145) hat man gezweifelt, ob sie überhaupt eine Madonna sein sollte. Mit ihren traurigen großen Augen sitzt sie vor einer einsamen Landschaft an grünumranktem Mauerpfeiler, der Knabe stilwidrig, beinahe rittlings auf ihrem Schoße, außerdem streckt sie einen Fuß unter dem Kleide hervor, was in dem strengen Spanien und nach dem Kodex des Pacheco nicht zulässig war. Allenfalls wäre sie eine Zigeunermadonna (Justi), ein unverändertes Stück Natur, breit und großartig gemalt. Es ist der Kopf der h. Justa vom Retablo der Kapuziner, nur daß dort der Ausdruck freundlich gestimmt ist. Durch den Kapuzineraltar wird noch eine zweite Madonna annähernd datiert: die Dresdener mit den Zügen der h. Rufina. Dies fast unscheinbar einfache Bild zeichnet sich durch die Leichtigkeit des Malwerks und einen zarten Silberton aus: kühles Grünblau, Blaßrosa auf hellgrauem Grund. Ihr Blick ist, was bei dieser Form sonst nicht vorkommt, nach oben gerichtet, der atmende Mund geöffnet, so daß man die Zähne sieht; das Kind hält den Rosenkranz. Anspruchsvollere Stücke dieser Klasse hängen im Palast Pitti



Fig. 145. Madonna, von Murillo. Rom, Pal. Corsini.

(Nr. 56, das Kind steht; auf Nr. 40 steht es ebenfalls, legt aber die Arme mit den leeren Händchen an den Körper der Mutter), im Louvre, im Prado (Nr. 870, es hat den Kopf an das Gesicht der Mutter gelegt, die vier

braunen Augen stehen in einer Achse), in der Dulwichgalerie in London: Maria sitzt anstatt auf dem Steinsitze auf einer Wolkenbank, auch das Kind sitzt, unten drei kleine Wolkenengel. Auf einem ähnlichen Bild im Haag mit Wolkenhintergrund steht das Kind wieder, mit einer segnenden Handbewegung.

Die Christuskinder führen uns nun zu einer neuen Gattung Murilloscher Gebilde, den heiligen Kindern. Diese Kinderwelt ist recht eigentlich seine Welt; man denke an die schwebenden Putten. „An Wonne und Wehmut offenbaren diese wie leicht hingewehten Wesen, was kein anderer Meister mehr in so lieblichen Formen und Bewegungen hat sagen können" (J. Burckhardt). Niemand habe Kinder zu malen verstanden wie er, auch Tizian und Rubens nicht, fügt ein anderer Beobachter hinzu. Das ist möglicherweise richtig, wahrscheinlich aber zuviel behauptet. Vielleicht lockt es jemand, die Frage planmäßig zu beantworten, weswegen hier auf die ferneren hauptsächlichen Konkurrenten hingewiesen sein mag: Fra Bartolommeo, Raffael und Andrea del Sarto; Giovanni Bellini, Correggio, Paolo Veronese, endlich van Dyck und — Dürer. Der Menge nach würde jedenfalls Murillo allen vorangehen, und als Vorahnungen, oft sogar als Anregungen müßten vorzüglich die Rubensschen Kinder in Betracht kommen. — Raffael und Andrea del Sarto stellten Johannes den Täufer dar, nicht als Kind, sondern als größeren Knaben, allein, genrebildartig; Guido Reni und andere malten auch das Christkind ohne die Mutter, ausruhend oder schlafend, auch wohl mit dem Kreuz zur Andeutung seiner ernsten Zukunft, eine etwas tändelnde Auffassung. Auch von Murillo giebt es ein solches auf seinem Kreuze eingeschlafenes Christuskind (Prado). Rubens hat dann dieses Gebiet erheblich erweitert mit seinen rosig gemalten, leuchtenden heiligen Kindern, immer fröhlich gedacht und spielend unter Blumenkränzen und Fruchtguirlanden, gegen die kein gleichzeitiger Italiener aufkommt. Nun folgt Murillo, der mit seinen kleinen religiösen Genrebildern namentlich der Liebling unserer Frauen geworden ist. Man kann ihn hier nicht von aller Sentimentalität freisprechen, aber er ist niemals bloß süßlich oder gar leer, wie viele spätere Italiener, und rein malerisch betrachtet gehören einige dieser Bilder zu seinen vollkommensten Leistungen. Zwei kleine Gegenstücke, als Gemälde nicht bedeutend, aber reizend erfunden, freilich mit jenem Anflug von Sentimentalität, hängen im Prado: Christus, „der göttliche Hirt" (Fig. 146), unter antiken Architekturresten sitzend, mit dem Hirtenstab im Schoße, neben ihm steht ein Lamm, auf das er die linke Hand gelegt hat, — und Johannes in einer Wald-

landschaft mit einem Lamm, das sich an ihn schmiegt, den Lockenkopf mit entwickelteren Gesichtszügen richtet er sehnsüchtig zum Himmel, die rechte Hand ist wie beteuernd auf die Brust gelegt. Als reifere Knaben stehen beide auf zwei anderen Bildern von freierem, ganz duftigem Malwerk vor einer dunklen Baumwand: Johannes legt sein Gesicht an den Kopf des Lammes (National Gallery), Christus hat mit dem Hirtenstab in der Rechten drei



Fig. 146. Der göttliche Hirt, von Murillo. Prado.

Lämmer aus dem Dickicht des Waldes geführt und richtet ganz von vorn stehend die Augen gen Himmel (London, Rothschild). Schöner noch, ganz breit und leicht gemalt sind die „Niños de la Concha“ (Prado): Johannes trinkt knieend aus einer Muschel, die ihm das stehende Jesuskind reicht, links vor ihm liegt das Lamm, drei duftige Wolkenengel sehen auf die zärtliche Kindergruppe nieder (Fig. 147). Diese drei Bilder stehen in der That ganz

für sich da, sie sind, wie Burckhardt sagt, „an Enthusiasmus der Auffassung und an überirdischer Schönheit dem ganzen übrigen 17. Jahrhundert überlegen".

In solchen zarten Gebilden erkennt man den Realisten Murillo nicht mehr. Sie haben dennoch ihr bestimmtes Maß von Naturwahrheit; solche Dichtungen konnten nur dem gelingen, dem die wirkliche, irdische Kinderwelt vertraut geworden war.

Gegenüber der Natur aus erster Hand, wie wir sie von Velazquez bekommen, übersehen oder unterschätzen wir leicht das echte und wurzelkräftige Natürliche bei Murillo, weil es sich hinter seiner idealen Umbildung zu verbergen pflegt. Denken wir uns in die Entstehung seiner meisten Bilder hinein, so scheint uns nicht ein Naturmotiv das Erste gewesen zu sein, sondern die innerliche Konzeption, in die dann das Modell eingepaßt wurde. Er beobachtete gut, zudem hatte er ein starkes Erinnerungsvermögen, einen heimlichen Schatz von Eindrücken, der ihn nicht im Stiche ließ. Wieviel Beobachtung mußte allein schon vorangehen, damit er dieser Maler des Lichts und der Wolken wurde, dieser andeutende Landschafter, der die entzückenden und und mannigfaltigen Naturstimmungen in die Hintergründe seiner Gemälde eintrug, wogegen uns Velazquez durchgängig dieselbe Sierra und den dürftigen Wuchs seiner einförmigen Hochebnen zu kosten giebt. Aber Murillo hatte — wie Correggio — keinen ausgebildeten Sinn für das Individuelle und Porträtartige, worin Velazquez ganz aufgeht; darum überrascht er uns, wenn er rein modellmäßig zu uns spricht und wenn, wie im Falle der Madonna Corsini, sein Modell uns auch etwas zu sagen hat. Die Originale seiner Männer suchte er sich bei den Ordensbrüdern seiner Stadt, gesunden und kräftigen Naturen, die sich noch zum Volke rechneten, aus dem sie hervorgegangen waren, aber was in den Gesichtern dieser braven Menschen zu lesen stand, war nicht allzuviel; ein Maler von physiognomischer Richtung hätte sich mit solchem Material nicht begnügen können. Ein ausdrückliches Bildnis stellt uns z. B. ein derartiges uninteressantes Menschenkind vor, den Barfüßerpater Cavanillas, Büste ohne Hände, ganz von vorn (Prado), tüchtig gemalt, braun auf blaugrauem Himmel, aber unbedeutend und vulgär. Zwei Heilige in ganzer Figur, von 1655, Isidor und Leander (Sevilla, Sakristei der Kathedrale) tragen ebenfalls, wie überliefert ist, Bildnisköpfe, aber diese fesseln uns weniger als ihr prächtig gemalter, hauptsächlich (der

Umgebung zulieb) in Weiß gehaltener Ornat. An dem gleichartigen h. Rodriguez (Dresden) wird uns nicht nur dessen rote, goldgestickte Kasula, sondern auch die Hände und der duftige warme Hintergrund, kurz alles wichtiger erscheinen als der Kopf. Für die Hauptleistung Murillos im Porträtfach gilt Justino de Neve, sein Gönner, wahrscheinlich 1678 (Bowood House, Lord Landsdowne), im Lehnstuhle sitzend, lebensgroß von vorn, schwarz ge-



Fig. 147. Niños de la Concha, von Murillo. Prado.

kleidet, in einem behaglich eingerichteten Zimmer mit Ausblick in einen Garten; das blasse Gesicht ist forschend auf den Beschauer geheftet, das Ganze etwa von der Wirkung eines guten Moroni. Auch hier ist der Kopf nicht gerade das Wertvollste. Endlich noch ein Standbild bis zu den Füßen, völlig andren Stils, in Kavaliertracht mit schwarzer Perücke und aufgerichtetem Schnurrbart, wieder ganz von vorn: Andrés de Andrade (London, Earl of Northbrook). Die rechte Hand liegt auf dem Kopfe eines gewaltigen Hundes, der fast noch häßlicher ist als sein Herr, die linke hält den Federhut; rückwärts eine Balustrade vor hellem Grunde (Fig. 148). Das Bildnis hat etwas

von Velazquez (nur daß dieser sich die wüste Bestie verbeten haben würde), man denke an „Admiral Pulido“; für Murillo ist es nicht vorteilhaft, eintönig und dunkel.

Vielleicht wäre Murillo am Hofe von Madrid unter vielseitigeren Menschen auch ein stärkerer Charakteristiker geworden. Für die Andachtbilder, die er zu schaffen hatte, und für das Publikum, dem er sie bestimmte, reichte das Gebiet seiner Beobachtung aus, und uns greifen seine Bilder deswegen nicht weniger ans Herz, weil wir uns sagen, daß wir an den Köpfen dieser einfachen Menschen, wenn wir sie einzeln vor uns hätten, kein großes Interesse nehmen würden. Vor Verflachung war der Künstler durch die Vielheit seiner Modelle geschützt, dafür brachte er es aber auch bei seinen Heiligen zu keiner wirklichen Typenbildung; sie wechseln ihre Gesichtszüge nach den Modellen. Oder es sprechen besondere Rücksichten mit. Den Kapuzinern zulieb, die sich den Bart wachsen ließen, gab er auf ihrem Retablo in Sevilla den h. Antonius bärtig, ebenso den h. Franz in der Portiuncula und den Erlöser umarmend; die übrigen Franziskaner gingen bartlos, und so erscheint der Antonius in der Taufkapelle der Kathedrale und auf den anderen Bildern*), und ebenfalls der h. Franz.

Am unmittelbarsten liegt Murillos Verhältnis zu der Natur vor uns in seinen Sittenbildern, den Gassenjungen und andalusischen Mädchen. Die Begrenzung des Stoffes ist bezeichnend. Es sind alles Leute aus dem Volk, auch die Mädchen, wenn sie besser gekleidet sind, und die Alten fehlen gänzlich; dergleichen Bettelvolk konnte er genug auf seinen Heiligenbildern malen. Das junge Volk aber war dort nur in himmlischer Umbildung zu verwenden; hier konnte er es unmittelbar ohne Einkleidung auf die Leinwand bringen Nun bildet aber diese junge Welt, wie es natürlich ist, eine ziemlich gleichartige Masse; erst mit den wachsenden Jahren, wenn das Leben seine Züge in die Gesichter schreibt, stellen sich auch die persönlichen Unterschiede ein. Für Murillo, dessen ganze Auffassung, wie wir sahen, nicht auf das Porträtmäßige ging, war also dieses Stoffgebiet günstig gelegen. Seine berühmten Gassenjungen sind nicht gerade individuell, keinem werden sich die Gesichtszüge eines dieser allerliebsten Schlingel besonders leicht oder fest eingeprägt haben; auch die Mädchenköpfe ähneln einander. Und doch sind sie echt, ganz

*) Dies ist nicht unwichtig, denn nun sind wir nicht genötigt, die ganz stilreifen, vollendeten Bilder in Petersburg und Berlin (S. 222) von den Kapuzinerarbeiten (bis 1676) zu trennen und um zwanzig Jahre zurückzuschieben an das Antoniusbild der Taufkapelle.



Fig. 148. Andrés de Andrade, von Murillo. London, Earl of Northbrook.

wurzelecht, sie sind eben Vertreter ihrer Gattung, und ihre Darstellungen nennen wir Sittenbilder. Die Italiener der klassischen Zeit haben dieses profane Sittenbild nicht gepflegt (das venezianische ist seiner Art nach etwas



Fig. 149. Die Würfler, von Murillo. München.

anderes); erst bei Caravaggio, Ribera und Salvator Rosa zeigen sich Anfänge. Murillos Schritte führen hier wesentlich weiter; dahin, wo gleichzeitig die Niederländer angelangt sind. Seiner Art nach müßte er näher an Teniers gerückt werden als an die eigentlichen Schöpfer des Genrebildes, die Holländer.

Immerhin gehört er zu den Modernen, die über die italienische Renaissance hinausgekommen sind.

In ihrer absolut modernen Gegenständlichkeit bedürfen diese kostbaren



Fig. 150. Der kleine Flohfänger (Ausschnitt), von Murillo. Louvre.

Bilder keiner Erklärung; man soll nur an dem Stück Natur, das hier mit sicherem Pinselstrich eingefangen ist, auch die ungemeine Kunst des Lichts und der Farbenwirkung beachten. Unter den fünf Bildern der Münchener Pinakothek sind die besten jedenfalls zwei kauernde Würfler neben einem stehenden

reizenden Lockenkopf, der sinnend sein Brot ißt, an einer Hauswand im duftigen Sonnenlicht (Nr. 1306; Fig. 149) — und die zwei Trauben- und



Fig. 151. Vergebliches Anliegen, von Murillo. Dulwich.

Meloneneſſer, zwanglos und offenherzig, ganz Natur, bei geschlossener Beleuchtung (Nr. 1304; diesen ähnlich zwei Pasteteneſſer Nr. 1305, in einer sonnigen Landschaft). Ferner ein geldzählendes Mädchen neben einem Knaben

sitzend in offener Landschaft. Endlich eine Alte, die dem Kopfe eines in ihrem Schoß liegenden kauenden Jungen ihre Sorgfalt zuwendet, in einem Innenraum mit grell einfallendem Licht. Von der Art der Trauben- und Meloneneſſer ist der kleine Flohfänger in Louvre, noch köstlicher durch das



Fig. 152. Blumenmädchen, von Murillo. Dulwich.

Helldunkel des in einen Kellerraum eingefangenen Sonnenlichts (Fig. 150, auf unserer Abbildung fehlt das obere und das linke Stück mit einem Fenster). Farblos und dunkel, nur skizziert, aber echt in Strich und Ausdruck sind zwei Bilder der Dulwichgalerie. Auf dem einen möchte ein lustiger, am Boden kauernder Junge den unschlüssig dastehenden zweiten zum Würfeln verführen. Das andere (Fig. 151) mit drei Figuren und noch feiner komponiert, ist

auf den ersten Blick verständlich: der kleine Mohr bittet vergebens um ein Stück von der Pastete. Ein einzelner Junge (in der Eremitage) mit einem bettelnden Hunde hält diesem seelenvergnügt die leere Hand hin. Das Gegenstück dazu — beides sind Kniebilder — zeigt uns ein Mädchen mit einem Korb voll Orangen in der Rechten, mit der Linken hält sie einen Zipfel ihres Kopftuches an den lachenden Mund. Ebenso vergnügt sehen zwei Sevillanerinnen im ärmlichen Putz lockend aus einer Fensteröffnung auf die Straße herab (Heytesbury House, Wilts): die jüngere hat sich mit ihren schwellenden Armen ganz nach vorn auf die Brüstung gelegt, die ältere steht hinter ihr und verdeckt das Gesicht bis unter die schelmisch leuchtenden Augen mit ihrem Kopftuch. Sodann das Brustbild eines älteren Mädchens im Prado, von derberem Schlage, der lachende Kopf, flott und breit gemalt in Braun und Grau, ist in ein weißes Tuch eingeschlagen; die skizzirte Hand hält ein Geldstück. Ein Prachtbild ganz eigner Art endlich ist das Blumenmädchen der Dulwichgalerie ein feines, aber erwachsenes Kind, vielleicht von orientalischem Stammbaum: brauner Teint, schwarze Augen, gelbes Kleid und Shawl, die weiße Rose im turbanartig geschlungenen Kopftuch, so sitzt sie vor uns, an einer Steinwand, mit ihren Blumen im Schoß und sieht uns an, lächelnd, aber zurückhaltend, hinter ihr freier Himmel und eine sorgfältig zu den Farben der Gestalt abgestimmte Landschaft (Fig. 152). Lauter besondere Eindrücke, es ist schwer davon loskommen.

Murillo war auch ein ausgezeichneter Lehrer in seiner Kunst, und einer 1660 gegründeten Malerakademie stand er wenigstens während des ersten Jahres vor. Von seinen vielen Schülern zu reden, würde überflüssig sein. Die große spanische Malerei ist mit ihm und Velazquez zu Ende — bis auf die Tage eines viel späteren und ganz anders gearteten Mannes, Goya, † 1828 — auch ihre Anregungen im Kupferstich lebendig zu erhalten, hat Spanien anderen Ländern überlassen. Zu einer eigenen graphischen Kunst hat es dieses unregsame Volk nicht gebracht. Und was die großen geschichtlichen Zusammenhänge anlangt, so wäre ja diese Malerei, namentlich Murillos, zwar ohne die italienischen Renaissance nicht denkbar, — sobald man aber auf das Einzelne sieht, geht sie doch ganz andre Wege. Der wahre Fortsetzer der italienischen Renaissance außerhalb Italiens ist Rubens.

Genealogie der Königsfamilie

zu Velazquez Bildnissen, worüber die neueren Bücher zum teil Unrichtiges geben.

Philipp III. † 1621

- Philipp IV. 1621—1665
  geb. 1605
  vermählt:
  1) mit Elisabeth von Frankreich † 1644
     - Baltasar Carlos
       geb. 1629
       starb Oktober 1646
     - Maria Teresa
       geb. 1638
       verm. 1659 mit
       Ludwig XIV.
  2) mit Maria Anna durch Procura April 1647
     in Madrid Juli 1648
     - Margarita
       geb. 1651
       verm. mit Kaiser
       Leopold I.
     - Prosper Philipp
       1657—1659
- Don Carlos
  1607—1632
- Ferdinand,
  Kardinalinfant
  1609—1641
- Maria
  verm. 1631 mit dem König
  von Ungarn, nachmaligem
  Kaiser Ferdinand III.
  - Maria Anna
    geb. 1635
    Braut des Baltasar
    Carlos und zweite
    Gemahlin Philipps IV.

Alphabetische Register.

I. Künstlerverzeichnis.

2. Ortsverzeichnis.

Die Seitenzahlen hinter den Namen der Künstler verweisen auf Stellen, wo die Werke (Gemälde und Skulpturen) besprochen sind; bloß erwähnte Werke sind nicht aufgenommen worden.

In Vorbereitung befindet sich eine weitere Fortsetzung der

Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen

von

Adolf Philippi

Fünfter Band (Nr. 12—14)

Die Blüte der Malerei in Belgien und Holland

Mit ungefähr 500 Abbildungen

1. Buch (Nr. 12). Rubens und die Flamländer
2. Buch (Nr. 13). Holland: Frans Hals, Rembrandt und ihr Kreis
3. Buch (Nr. 14). Holland: Die Malerei der Gattungen.

Auszüge aus einigen Beurteilungen der Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen Nr. 1—9 (Band I—III).

Philippi giebt eine so klare, sich dem Gedächtnis so nachhaltig einprägende Übersicht über die Entwickelung der Kunst und der Künstler-Individualitäten, wie wir sie eigentlich noch nirgends — Burckhardts Cicerone ausgenommen, — gefunden haben.
Nationalzeitung (Basel).

Das Wesentliche, worauf es ankommt, nämlich den Lesern, die schon eine Anschauung gewonnen haben und nach Verständnis anbahnender Anleitung dürsten, eine solche auf Grund seiner gründlichen Kenntnis des Gegenstandes zu geben, das hat der Verfasser vollkommen erreicht. Litterar. Centralblatt.

Was dem Buche einen ganz besonderen Reiz verleiht, ist sein Freisein von allem Kunstkauderwelsch. Hamburger Corresp.

Es ist ein wahrer Genuß, dieses nach Schreibart und Ausstattung gleich gediegene und vornehme Werk zu lesen. Blätter f. d. Gymnasialwesen.

Der Vorzug, daß eine reiche, sehr solide Litteraturkenntnis den Verf. befähigt, den gegenwärtigen Standpunkt der Wissenschaft anzugeben, verbindet sich in diesen anziehenden Bändchen mit dem weiteren, daß Philippi sich ein selbständiges Urteil gewahrt hat ... Diese Selbständigkeit ist um so anerkennens- und dankenswerter, als er bei aller Belesenheit nicht aufdringlich den Gelehrten spielen will. Sein Buch ist populär im edlen Sinne des Wortes. Kunst für Alle.

Und diese Knappheit der Darstellung hat noch einen anderen Vorzug, fern davon, den Leser zu ermüden, interessiert sie ihn für den Gegenstand und regt ihn an, sich selbst weiter mit diesem Zeitraum der Kunst und seinem Künstler zu beschäftigen. Gerade diese Anregung macht neben der vorhandenen Belehrung diese „kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen" zu besonders empfehlenswerten Büchern.
Nordd. Allgem. Zeitung.

Dem Bestreben, die Kunst zum Allgemeingut aller Gebildeten zu machen, ist durch diese Publikation Seemanns ein neuer Weg eröffnet und in der Person des anerkannten, mit den gediegensten Kenntnissen ausgerüsteten Kunsthistorikers Adolf Philippi ein gewissenhafter Wegweiser gefunden. Die dankbare und schwierige Aufgabe ist in glänzender Weise gelöst und die Selbständigkeit, mit welcher der Verfasser sich sein eigenes Urteil gewahrt hat, bildet, mit der knappen Darstellung verbunden, einen ganz besonderen Vorzug. Koblenzer Zeitung.

Ein gediegenes und vornehmes Werk auch in der äußeren Ausstattung und in dem beigegebenen Bilderschmuck von künstlerischem Wert, das jedem Kunstfreunde eine wertvolle Bereicherung seines Bücherschatzes sein wird und das wir nebst seinen bereits erschienenen Vorgängern aufs wärmste empfehlen können.
Neue Stettiner Zeitung.

Die eigentümlichen Vorzüge, die Philippis Art, zu schreiben, auszeichnen, sind auch der neuen Folge eigen, eine lebhafte Darstellung, die, ohne bei Spezialfragen sich aufzuhalten, mehr an den Kreis gebildeter Kunstfreunde als an die Fachgenossen sich wendet, und ein durchaus selbständiges Urteil, das sich durch hergebrachte Meinungen nicht verblüffen läßt. Schwäbischer Merkur.

Einbanddecken zu Band IV sind für 70 Pfg. das Stück zu haben.